

مشكلات في النقد الأدبي

محمد ياسر شرف

دار الوثيقة

مشكلات
في النقد الأدبي

عبدالله بن محمد بن عبد الله

مشكلات في النقد الادبي

دار النهضة

الإلهام الخلق الفني

حققت الانسانية خلال الحقبة القصيرة الماضية من هذا القرن، تقدماً ملموساً وسريعاً في جميع أنواع العلوم، ولاسيما ميادين العلوم الانسانية والمعيارية؛ بالقياس لما أنجزته في فترات تاريخية سالفة. ولقد حظي الفن باهتمام عدد كبير من العلماء السيكولوجيين، بل إن عدداً لا بأس به منهم قد وقف اهتمامه على دراسة مايتصل به من تفصيلات جزئية، كعمليات الابداع أو العبقرية الفنية وعوامل الابتكار وظروفه، وغير ذلك.

وعلى الرغم من الاختلافات المذهبية والمدرسية بين علماء النفس، الذين تناولوا ظاهرة «الخلق الفني» بالدراسة والبحث والاختبار، فقد أقيمت أضواء مفيدة على واقع النتاج الفني، باعتباره جزءاً من الانجاز الثقافي والانساني. وهكذا.. غدت البحوث والدراسات يكمل بعضها بعضاً، ويسدُّ بعض ثغرات ظهرت في جهود بعض. وهذا مما أدى إلى تواصل الدراسات والاختبارات وتأثرها وتعاونها، في إضاءة جانب أكبر من المجهول الخفي الذي كانت تقبع فيه حقائق الخلق الفني في زمن مضى.

سأحاول فيما يلي أن أعرض لجانب واحد من جوانب الخلق الفني هو «الإلهام»، بشكل بسيط وموجز إلى حد ما. وإذا كانت الأقوال والآراء التي يقدّمها التراث الانساني في هذا الموضوع كثيرة جداً، فأنني سأعرض لما

أراه بمثابة ذرى متميزة في دراسة الإلهام أو تحليله أو تعليله، آخذاً بنظام السبق الزمني للدراسات وليس الأهمية العلمية. ثم أبسط رأيي الشخصي في موضوعة الإلهام هذه، على ضوء ماتوصلنا الدراسة إليه.

ارتبط مفهوم الابداع الفني بمفهوم الجمال، في غالب الفترات التاريخية، وكان ذلك سبباً في ظهور دراسات متباينة المنحى والأهداف، أخذت على عاتقها: إبراز السمة الاستيطيقية لمباحث الخلق الفني، والإلهام خاصة. وميّر الدارسون بين ماهو «جمالي» كعلامة في الأثر الفني، وماهو «فني» كإطار يحتاج إليه النتاج المدروس. لذا سأميّر بين هذين اللفظين في الاستخدام، فأدلل بكلمة الجمالي على الموضوع المتصف بالجمال أو الجمالية. وأعني بالجمال صفةً معنوية تتوافر في موضوع مادي، تحقق لدى مُدركها شعوراً بالرضى أو القبول أو الراحة، يرجّح حالة بقائه على حال انقضائه. وبهذا التعريف الذي أقترحه للجمال، نبتعد عن «الدور المنطقي» الذي تقع فيه كثير من الدراسات الفنية، عندما تعرّف الجمال بأنه مايجعل الشيء جميلاً، وتعتبر الجميل مانطوى على الجمال أو الجمالية.

وأميل إلى اعتبار «الفن» مجال الفاعليات التي تتخذ هدفها تحقيق الجمال في نتاج ما، باستخدام وسائل وأدوات ذات تقنيات معينة، وباعتماد مهارات متنوعة الأساليب. وهذا يعني أنني أنظر إلى «الإبداع الفني» بوصفه فاعلية انسانية، تستهدف تحقيق الجمالي من خلال علاقات محدودة تقيمها بحسب نسق معين، فتتناول الشكل والمضمون في وقت معاً، على درجات متفاوتة في كل منها. وعلى هذا النحو تغدو «العبقرية الفنية» عادة انتاج، تتجلى في قدرة الفنان على الدخول في فعاليات وحساسيات انفعالية تنقله إلى انجازات جمالية، إلى ابداع فني يظهر — غالباً — بشكل فجائي، هو ما يطلق عليه اسم «الإلهام».

وللحديث عن ميكانيزم الالهام وتعرُّف وضعه، لابد من العودة إلى تواريخ الفنون والآداب، والابداع عامة، التي كانت سجلاً حافلاً لذلك. فقد ارتبط مفهوم الابداع الفني بدلالة الالهام منذ القديم، باعتباره الحالة التي يكون فيها الفنان تحت تأثير ورود سيل من «الأفكار المجهولة المصدر» يتلقاها دون جهد يذكر، ويعمد إلى اخراجها من حيز الخفاء إلى العالم الخارجي، بواسطة أدواته التي يستخدمها.

مابرح الالهام غامضاً مجهولاً في مصدره وتكوُّنه وحالات وروده وخصبه، فاختلقت في ذلك كله الآراء والتقديرات والاهتمامات^(١). وصفت فئة من المفكرين الالهام، بما هو «منحة إلهية أو إشراق» من قوة خارجية، فاعتبره «الغزالي» كالضوء من سراج الغيب يقع على قلب صافٍ لطيف فارغ^(٢). بينما أعلن آخرون أن «مشكلة الالهام في الفكر، والالهام في النبوغ الفني وفي كل نبوغ، هي مشكلة فنية بالتعريف، ولذا يقصّر العلم، حتى علم النفس وحده، عن التنفيذ إلى سرّها وبلوغ حقيقة منطلقها، وليس يلّم بهذا اللغز إلا مسمّى فلسفي ينطلق من العلم ويجاوزه، وينفذ إلى الحياة ويتعمق فهمها ووعياها بالشعور المتعاطف معها.. وهذا يستلزم جولة تجاوز عمر انسان واحد، ورحلة إلى أبعد من بيئة واحدة، وعصر واحد»^(٣) وما يستتبع ذلك من إمكانات وجهود ودراسات.

وقد ردّ «فرويد» الالهام إلى حالة من حالات اللاشعور، هي «التسامي». ورأى «يونغ» أن مصدره «الاسقاط» في اللاشعور الجمعي، أما

-
- (١) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال ص ١٢٠ وما بعدها.
(٢) أبو حامد الغزالي : المنقذ من الضلال ص ١٤ وما بعدها.
(٣) عادل العوا : مقدمة كتاب «مدرسة الآلهات» لإثنين جلّسون.

«برغسون» فقد رَدَّه إلى «الحدس» ووجده آخرون «مميزة» تنبُّ عن الوصف والتفسير مهما كان من شأنها، وأنكرت فئة وجوده أصلاً. وفيما يلي عرض لأهم هذه الاتجاهات.

الأصول التأسيسية :

يبدو أن القول باختلاف الفنان عن الانسان العادي قول قديم جداً في تاريخ البشرية، إذ تطلعنا نتائج البحوث الانثربولوجية في الأوضاع السائدة في عصر ما قبل التاريخ على «الفنان الساحر» الذي كان «أول مثل للتخصص وتقسيم العمل» وقد «انبثق من بين صفوف المجموع غير المتميز، إلى جانب الساحر والطبيب، ومهَّد الطريق لظهور طبقة الكهنة»^(١). وقد كانت «مهنة الفنان متميزة بدرجة تكفي لكي يرتزق صاحبها منها، منذ وقت مبكر في تاريخ مصر القديمة»^(٢).

ولقد كرَّس القول بأن الفنان إنسان غير عادي مجموعة من الاعتقادات، اعتُبرت صفة لازمة وضرورية لتحصيل فكرة كافية عن تلك «الشخصية المتميزة» التي يتحلَّى بها من «يملك مواهب خاصة» وحالات خاصة، وطرائق للتلقي خاصة ايضاً. إن الزعم بوجود «وحي» يتنزل على الفنان أو «إلهام» يتلقاه من «قوة خارجية» يدين بجذوره لتلك الحقبة البعيدة من عصر ما قبل التاريخ، وإن لم يكن ذلك قد اتخذ شكل دعوة منظمة أو نظرية واضحة إلا بعد مرور وقت طويل.

ثم أكد اليونانيون — من بعد — ولاسيما سوفوكليس وأرسطوفانيس

(٤) آرنولد هاويزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ١ ص ٣٣ وتاليتها.

(٥) ج . هـ . بريستد : تاريخ مصر ص ١٠٢.

وأفلاطون وأرسطو أن «الفن يمثل عالماً معيارياً أفضل، قوامه أفراد أكثر رفعة من الناحية الأخلاقية»^(٦)، كما وصف الفن بأنه «أرقى مظهر للروح الانساني»^(٧). وذهب أرسطو في «فن الشعر» إلى أن تماثيل بوليغنتوس وشخصيات هوميروس أفضل منا — نحن أنفسنا. وإذا كان الفنانون قد تفاوتوا في مراتبهم التي شغلوها في المجتمع عُلوّاً وأهمية، باعتبارهم تلك «الفئة الخاصة» التي تمّ اصطفاؤها لتلقي الإلهام، فإن مما لاشك فيه أن الشاعر قد حظي — من بداية العصر اليوناني الروماني إلى نهايته — بتقدير فريد دون سائر أقرانه، بوصفه نبياً أو عرّافاً، ومانح الشهرة ومفسّر الأساطير.

ويعود الفضل للرومان في التفرقة اللفظية بين مفهومي «الفن والحرفة اليدوية». وهم المسؤولون عن اعتبار الفنون نوعاً من الأعمال الراقية، المهدبة، الجميلة. وما يزال الرأي السائد حتى اليوم هو أن «الفن عمل غريزي تقوم به أقلية من ذوي المواهب بين الناس، وهو في جوهره يقوم على الإلهام، مثلما يقوم من حيث التعبير عنه وإبرازه على الشخص»^(٨).

وللتدليل على ذلك «الشيء الغامض»، ذلك الجانب من تجربة الفنان الذي يمكّنه من إبداع إنتاجه الجميل أو الرائع أو الفريد — على أقل تقدير — تخيّل الاغريق «الآلهات»، بقصد تفسير «الترتيب السري الذي يضيف على بعض المعرفة، أو بعض الآثار البشرية جمالاً يفوق الجمال الانساني»^(٩). فاسم الآلهات يدلّ لديهم — غالباً، إلى جانب المنبع الإلهي للإلهام — على الإلهام نفسه. وأهم ماكتب في هذا الشأن عند الاغريق نظرية أفلاطون.

(٦) هاويزر : المرجع المذكور ص ١٠٤.

(٧) سرل بيرت : سيكولوجية الفن ص ٢١٢.

(٨) انظر : Read : Art and Society.

(٩) اتين جيلسون : مدرسة الآلهات ص ٥٢ وتالياتها.

النظرية الأفلاطونية :

يرى أفلاطون أن القوة الفنية الخالقة أو المقدرة الابداعية واحدة في الفلسفة والفن، وهي «الحماسة أو الحب — إيروس»، وأن الانسان حين يتذكر مارآه من «صور وماهيات» في حياته السابقة — عالم المُثل الذي كانت تحيا فيه النفس — ويضاهي هذه الصور بالاشياء المقابلة لها في العالم الحسي، يشعر بالجزع، ثم يشعر بحماسة شديدة نحو التعلق بهذه الصور. هذه العاطفة أو هذا الوجدان، هو مزيج من الحماسة والجزع والدهشة وحب الاستطلاع. «وعندما تستولي حال الهذيان على نفس نقية حنون توقظها، وتمجد جميع الحوادث الرفيعة التي لا تحصى عند الأقدمين، فتتجلى في أغاني وقصائد، وتضطلع بتربية الأحفاد. ولكن الذي يدنو من أبواب الشعر من غير أن تنفخ فيه الآلهات هذيانه، وهو يحسب أن الفن يكفي لجعله شاعراً مجيداً، سيظل بمنأى عن الكمال، وإن شعر الالهام ليكشف شعر الحس السليم» (١٠٠).

وذهب أفلاطون إلى القول بأن أحسن الشعراء يدينون بأشعارهم الجميلة لا للفن، بل للحماسة ولنوع من الغيبوبة. وهم في هذا يشبهون «كهان الآلهة سييلي» الذين لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن شعورهم، فلا يعثرون على أغانيهم الحلوة إلا تحت تأثير الوحي والنشوة. فالشاعر كائن خفيف يحمل أجنحة، ويتصف بالقدسية، لكنه غير قادر على التأليف دون أن يكون التحمس قد سيطر عليه ودفع به خارج نفسه وأفقده عقله. ويظل أي إنسان عاجزاً عن قرض الشعر، إلى اللحظة التي يدخل فيها هذه الحالة.

(١٠) أفلاطون : محاورة ميذر .

بذلك يبدو أفلاطون قد جعل مجال الفن هو الوحي الإلهي، وإن كل موضوع من الموضوعات التي يتناولها الشاعر إنما تدفعه إليه «ربّات الشعر». لذا فإن الإله يمكن أن ينزع العقل عن الشعراء، ويستخدمهم كهاناً أو أنبياء أو سحرة ملهمين، من حيث هم أداة تتحدث القوة السماوية على ألسنتهم. وقد وضع للتعلق مراتب، أولها «التعلق بالأشياء الجميلة»، لأن الصور أظهر ما تكون بالنسبة إلى المحسوسات، في المحسوسات الجميلة. ورأى أن الإنسان يشعر — من ناحية أخرى — بنزعة نحو «التشبه» بهذه الصور التي رآها في العالم السابق، من حيث خلودها، فيعمل على أن يستمر ويكون خالداً. هذه النزعة إلى الخلود تتحقق عن طريق الولادة، أي غريزة الانتاج؛ وهذا ما يجعل الفنان — إذ يقدم ابداعه — إنما يحاكي ذلك الجمال الذي يجتذبه ويحقق خلوده. وحالة الولادة أو الإلهام هذه، مقتصرة على فئة مصطفىة ضئيلة من الناس، اجتبتهم الآلهة لهذه المهمة، فغدوا متميزين بذلك.

وقد وصف أفلاطون «طبيعة الإلهام» في محاوره «فيدر» بقوله: «عندما يتم اطلاع امرئ، أو عندما يكون امرؤ قد تأمل غالباً الأشياء السماوية، فانه يدرك أحياناً ببصيرته — على نحو من الأنحاء — محاكاة سعيدة للجمال الإلهي، أو يدرك في جسد من الأجساد بعض سمات الجمال المثالي. إنه يرتعش على الفور، ويشعر في داخله بحركة بعض هيجاناته السابقة، ثم إنه يجلّ هذا الشيء الجميل الذي يتعلق به بصره إجلاله لإله، ولولا الخوف من اتهامه بالعُته، لقدّم إليه قرابين، كما يهدى إلى وثن أو إله. إن قشعريرة كقشعريرة الحمى تنتابه عند رؤيته، ويتبدل لونه، ويتصبب عرقاً، ويشعر بأن لظى طريفة تحرقه. ومايكاد يلقي بعينيّه نفحات الجمال حتى ترتفع حرارته، ويستمد من ذلك جوهر أجنحته. وهذه الحرارة تذيب القشرة التي

كانت تمنعه من الإنبات، لشدة حبسها في الجفاف زمناً طويلاً، وتنفتح ساق الجناح بتأثير سيالة النفحات الغذائية، وينمو من الجذر حتى يشمل النفس كلها، فقد كانت الروح أجنحة كلها» (١١).

هكذا يبدو أفلاطون، الذي رأى في الإلهام حالة تلقى لما هو خارجي، وقد لجأ إلى تخيل قدرات فيزيائية مؤثرة، تحمل متلقي نفحات الجمال الذي ترتفع حرارته دون أي سبب مسوّغ غير افتراض ذلك، إلى امتلاك أجنحة تحلق به إلى الأشياء السماوية. ويستخدم لذلك تشبيهات مادية طبيعية تسطّح فكرة الإلهام ولا تبسّطها (ذوبان القشرة المانعة الانبات الحابسة في الجفاف) وفيزيولوجية (انفتاح ساق الجناح بسيالة النفحات الغذائية) وبيولوجية (النمو من الجذر وشمول النفس كلها)، مسبوبة بخيال بعيد كل البعد عن الواقع والتجربة وشهادة الحواس. وهذا يجعل حديث أفلاطون عن الإلهام — على المستوى التفصيلي النفسي — لا يقدم أكثر من فكرة تفيد بأنه «حالة معقدة غامضة» تستغرق الفنان المختار خاصة، حين ابداعه انتاجه. ويتطلب ذلك منا الايمان بمجموعة من المسلمات التي لا برهنة عليها، إضافة إلى «حالة ذوبان القشرة المانعة من الانبات» وما فيها من نتائج، لا يقبلها الاتجاه الأفلاطوني نفسه في الإلهام. وهذا — بالطبع — لا يضيف لميدان علم النفس أي جديد مقنع في موضوع الإلهام، ويشف — فيما يشف — عن أن فلسفة الفن عند أفلاطون هي مجرد فكرة «السمو» عما هو أرضي، إذ لا يعطى الجمال — مطلقاً — على مستوى الحياة الانسانية العادية، بل هو «معدوم على هذه الأرض، وموجود فوق العالم أو ماوراءه» (١٢)، ولذا ينبغي أن نجهد

(١١) أفلاطون : الموضع المشار إليه.

(١٢) دى هويسمان : علم الجمال ص ٣٨.

لنبدأ — أكثر ما يمكن — من الجواهر والأفكار، أن نشارك في نماذج الأشياء
لنتمكن من تحسُّس جمالها العميق.

وقد استمر هذا الاتجاه في تفسير الإلهام، في المذهب الرومانسي الذي
كوّن مجموعة من الآراء والأفكار عن كل ماهو «غير طبيعي أو فوق طبيعي»
اصطبغت بلون التصوف الذي كفل رفع فكرة الوحي أو الإلهام إلى مرتبة
عليا غير عادية. فرأى «فيكتور هوغو» أن الشاعر ساحر يسمع ويردد، كما
كانت تفعل قوة الماضي التي هي «مايقول لسان الظلال». ورأى «شيللي»
أن الشعر كشف عن الغمام حقاً، وأن الشاعر ينقل للناس رسالة من عند
الله.

اتجاه ابن عربي :

أما العرب الذين وصلتهم نظرية أفلاطون، بعد أن قرأوا تعاليم القرآن في
«الوحي» للأنبياء، واستنبطوا «حدس» المؤمنين والعارفين، فكانت لهم في
موضوع الإلهام نظرتان. تعتمد الأولى الكيان الأفلاطوني العام، وتختلف في
النسب والأصول وحيثيات التلقي وكيفياته المسوَّغة. وأبرز من يمثل هذا
الاتجاه الصوفيون، وعلى رأسهم «محي الدين بن عربي». وتنطلق النظرة
الثانية من تأويلات واعتبارات تدعي لنفسها الاتسام بصفة «الاستقراء»
ولاسيما كما وردت في بحوث أرسطو، ويمثلها الفلاسفة الإلهيون، ومنهم «أبو
علي بن سينا».

يقرّر ابن عربي أن «العبد هو محل الإلقاء الإلهي من خير ومن شر
شرعاً، وهو لوح المحو والاثبات.. فاللسان قلم القلب تكتب به عين القدرة

ما تملي عليه الارادة من العلوم، في قراطيس ظاهر الكون»^(١١). مما يعني أن
الالهام طبيعة إنسانية لصيقة، ومتوافرة لدى جميع البشر، تحقيقاً للخضوع إلى
«إله مفارق» به يتقوم الخلق.

وقد ميّز شيخ الصوفية بين حالات الالهام ومراتبه، ودرجات صفائه
وانسجامه مع ناموس الطبيعة وأصل الشريعة، في الخير والكمال والصدق.
فرأى أن ذلك صفة ممنوحة من الله، ومحفوظة بدأب الجهد ومدى الاجتهاد في
العبادات. ويقصّ علينا في كتابه «الفتوحات المكيّة» عدداً من الحوادث
والمشاهدات استدعاها ورآها في يقظته، فجرت في نفسه ينابيع «الكشف
والإلهام». ويفيدنا عن علاقته بأستاذه «أبي يعقوب بن يوسف الكومي»
قائلاً: «كان من صدقي في صحبتته أنني أتمناه في بيتي لمسألة تخطر، فأراه
أمامي، فأسأله ويحييني ثم ينصرف»^(١٢). وغير ذلك مما يحتاج إلى كثير من
التسامح في التصديق والتسليم، بعيداً عن كل تحقيق علمي أو تجريبي.

عدّ ابن عربي «الالهام ظاهرة ممكنة» الحدوث لأي إنسان، ولكن
بتفاوت. ووضع لذلك شروطاً منها:

أ — إيمان الإنسان بقدرة القوة المفارقة ووجودها.

ب — كونه صافي الذهن والقلب.

ج — استعدادة لأدراك لطائف المعرفة.

وقال بوجود «أراضٍ سماوية عجيبة» في باطن الإنسان — قصد بها الحقيقة
أو الروح — لا يمكن أن يسلكها «إلا الخواص من سائر الخلق» لقدرتهم على

(١٤) ابن عربي : مواقع النجوم ص ٧٩.

(١٥) ابن عربي : روح القدس ص ١٨.

التعالى والسمو عن مطالب هذه الحياة الفانية^(١٦). وعدّ الابداع الحقيقى
ما تجود به القدرة الإلهية، الجميل الذى يحب الجمال. وربط ذلك بما أسماه
«قوة الخيال» التى تختلف من إنسان إلى آخر، ووصف حالته أثناء تلقى
الإلهام بقوله :

إذا نزل الروح الأمين على قلبى

تضعض تركيبى وحنّ إلى الغيب

فأودعنى منه علوماً تقدّست

عن الحدس والتخمين والظن والريب

وقال عن كتابه الفتوحات : «ما كتبت منه حرفاً إلا عن إملاء إلهى وإلقاء
ربانى أو نفث روحانى فى روع كيانى. هذا جملة الأمر، مع كوننا لسنا
برسل مشرّعين ولا أنبياء مكلفين»^(١٧).

كذلك يبدو ابن عربى — كأفلاطون — يرى فى الإلهام فيضاً يتلقاه
الإنسان من خارج الذات، وأنه نوع من الهبة الخاصة والجود، له شروط
نفسية واعتقادية لابدّ من توافرها. والنقطة التى يضيفها إلى التصور
الأفلاطونى — بعد ترك عالم المثل بمقتضى الدين — هى أن هنالك منبعاً
آخر للإلهام، هو «الذات الإنسانية أو الحقيقية الخالدة» الكامنة فى الإنسان،
من حيث هو دليل ظهور الوجود «الحق». وتلك الحقيقة لا يطلها الخطأ،
ولا يعلق بها الخطل، مرهونة بتخلية القلب والذهن عن شواغل الحياة الدنيا

(١٦) عبد الكريم اليافى : دراسات فنية فى الأدب العربى ص ٣٥١.

(١٧) ابن عربى : مواقع النجوم ص ٦٩.

وتفاهاتها، مرتبطة بتحلية القلب بذكر الخالق الذي براها، والامتثال للعبودية الحقة، التي هي أصل كل معرفة وعلة كل علم.

النظرة السينائية :

أما ابن سينا فقد نظر إلى الإلهام على أنه «حدس أو إشراق» يتحصّل في النفس، فتدرك الموجودات والمعقولات، بما تستفيده من «العقل الفعّال». وقد تكون هذه الحالة — أحياناً — بمثابة «الرؤيا»، فيقول: «ومتى أخذني أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها، حتى أن كثيراً من المسائل اتضح لي وجوهها في المنام»^(١٨).

رأى ابن سينا أن للإنسان «نفساً عقلية» ذات وجهين، يتجه أحدهما نحو الجسم، ويعمل كالعقل العملي بمساعدة «الهيئة الظاهرة العليا». والوجه الآخر معرض لقبول «الصور العقلية» والحصول عليها. والفرض من ذلك — عنده — أن تكون النفس العقلية عالماً معقولاً، تصدر عنه صور الكائنات ونظامها العقلي. ويقرّر أن ليس في الإنسان إلا أنه ذو قابلية صالحة للحصول على العقل الذي يساعد العقل الفعّال. ويشير إلى أن السبيل إلى ذلك هو إزالة الموانع التي تحول دون اتصال العقل بالظرف الصالح لاستيعابه، وهو البدن.

هذا الحدس، التوصل إلى العقل الفعّال، الاتصال بالله وملائكته، على درجات متعددة من حيث القابلية والاستعداد. فالناس يتفاوتون في الحدس كماً وكيفاً، منهم من لا حدس له أبداً، ومنهم من له حدوس في أكثر المطلوبات أو كلها. كما أن بعضهم أسرع في الحدس من بعض، لشدة صفاء

(١٨) ابن سينا : مطوى المشرقين — المقدمة.

النفس أو شدة الاتصال بالمبادئ العقلية. والابداع الفني — بل كل ابداع — لا يتحصّل إلا باعتباره حدساً من تلك الحدوس.

فالالهام، أو الحدس أو الوحي، يهبط على البشر لسعادتهم، إذ كما أن للنفس في الحالات العادية تأثيراً على أعضاء الجسم، فإن لها أيضاً حالات سامية تستطيع فيها أن تبلغ «منزلة النفس التي ليست هيولانية، تلك النفس القوية القادرة على اختراق العالم غير المقاوم، فيغزو كثير من الأشياء الغامضة مرثياً لصاحب تلك النفس، حتى كأن شعاعاً من نور ينصبّ على المجهولات وهي في حالة الظلام، فيكشف له حقيقتها»^(١٩). وهذه هي أعلى حالات الالهام، هي أرفع مراتب النبوة.

إن ما أضافه ابن سينا للالهام هو عدّه طريقة لتحصيل المعرفة، طريقة لاستكمال الحصول على علم، من العقل الفعّال خاصة. وهو — بهذا — يجعل الحدس قابلاً للزيادة والنقصان لدى الشخص الواحد، غامض الحركية والتكوين، ويمكن لمن لاحدس له أن يتعلم من أصحاب الحدوس، فيجالسهم فيروض نفسه على ذلك. وقد رأى المعرفة المحصّلة بالحدس كاملة في الموضوع، لا تقبل الزيادة، لكنها تتفاعل — بعد — وتنضج فيزيد الانتفاع منها.

أما طبيعة هذا الحدس السينائي، الذي هو أشبه بشعاع من نور يصب على المجهولات وهي في حالك الظلام فيكشف حقيقتها، وكيف يتم انبثاقه، وإلى أي مدى، وبأي اشتداد، وتبعاً لأي ظروف؟ فذلك ما لم يتحدث عنه الشيخ الباحث، فلم يشكّل ما قدمه في هذا الشأن — كسابقه ابن عربي —

(١٩) ابن سينا : النجاة ص ١٦٧.

أي تقدم ملموس، في طريق العلم والتجربة، وبقي تفسيره في سلك ضروب
التعليل اللفظي لا أكثر.

الاتجاهات الحديثة :

فاذا تركنا قدامى المفكرين وانتقلنا إلى المحدثين والمعاصرين، ألفينا
البحوث والعلوم قد تقدمت، وتشعبت النظريات والآراء، ولم يعد المفكرون
من غير أصحاب الاختصاص يعالجون كل شيء في كتاباتهم، بغية وضع
نظرية كاملة للكون ومافيه من موجودات؛ وصادفنا في الأدب وبقية الفنون
الأخرى طرقاً للكشف عن أسرار البشرية، والبحث في مشكلاتها وقضاياها،
والعناية بكل ما هو قادر على زيادة رتبة الشعور بما هو إنساني على نحوٍ لاذٍ،
أو نافع أو مفيد أو جميل.

وإذا كان الشعر — كما يقول ووردزورث — هو التعبير عن الانفعال
مستعاداً في هدوء، فأننا سرعان مانلمح في العمل الفني غرائز عديدة، منها
غريزة إظهار النفس أو حب الظهور، والغريزة الاجتماعية أو الرغبة في
التعاطف، وغريزة البناء أو التركيب أو التلذذ بإنشاء شيء جديد.
«فالفنان في مشغله والشاعر في مكتبه لا يختلفان عن الطفل في المنزل،
كلاهما في إنشائه لفنه ينقّس عن وجدان زائد لم يجد إشباعاً كافياً في عالم
الواقع» (٢٠).

واعتماداً على تفسير العمل الابداعي والعوامل المكوّنة إياه، والكيفيات
التي تسهم في إخراجه من حيّز القوة إلى حيّز الفعل، اختلف المفكرون في

(٢٠) سيرل بيرت : كيف يعمل العقل ج ٢ ص ٢١٦.

نظرتهم الحديثة إلى «الالهام» فاعتبرته فئة — مثل دي لاكروا وفيليكس كلاي وبالدوين — عملية «تألق وانجذاب»، ورأى فيه آخرون — مثل ديكرت وبرغسون ووارين — عملية «تأمل لاشعوري ينتهي بالحدس»، وقالت جماعة بأنه مزيج من تراكمات «النماذج البدائية» في أجيال الحضارات السابقة، تتقافز من اللاشعور إلى ساحة الشعور فتملؤها وتشكل عصب العملية الإبداعية، والفنية خاصة. وقد دعا ذلك إلى الحكم بأن «الفنان العبقرى أو العالم المجرب لا ينجو من استيلاء أحلام اليقظة على فؤاده، بل قد يتخذ منها مطية لاستلهاام عالم الجمال والشعر والحقيقة، ولاقتحام حدوده المغلقة»^(٢١). وعبرت «اديت ستويل» في مقال لها عنوانه «رؤيا شاعر» عن رأيها في ذلك قائلة : «إن من طبيعة الفنان العظيم، في كافة أنواع الفنون، أن يحتفظ روحياً ونفسياً بتلك الرؤيا التي تثير إعجاب الطفل عندما تبرز له مباهج الكون. فالفنان مثل موسى يرى الإله خلال العليقة المحترقة». أما «لامب» فقد رأى «الفنان يحلم، ولكن في اليقظة».

القائلون بالتلقي والانجذاب، أو التأمل اللاشعوري الذي ينتهي بالحدس يتصورون المبدع في حالة الإلهام وقد سلبت إرادته، ينال عليه وابل الأفكار من عوالم مجهولة زاخرة بكل معنى جديد. وهم يجمعون — تقريباً — على القول بأن العمل الفني تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة ما يحققه الحلم. وقد أوضح «بول فاليري» أن ذلك يكون عن طريق «رموز أو صور تربطها علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه. ففي كل مرة من المرات نفكر تفكيراً عميقاً يهتئ — بمعنى ما — للعمل اللاشعوري، نجد أن هذا العمل يستمر من تلقاء نفسه، وأن شيئاً

(٢١) يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام ص ٢٦٥.

ينبها عند انتهائه.. إن لحظة الصدمة الداخلية التي تنبأنا بالحل هي التي تحمل الأفراح الذهنية الحقيقية، أفراح الإخصاب»^(٢٢). ولذلك قال فاليري بدراسة المثيرات الخارجية أو الحالة النفسية والفكرية المعرضة لحدوث الالهام، حيث أن بعض الأفكار العميقة تدين بأصولها إلى حضور بعض الصور اللغوية في الفكر، وحضور الأشكال اللفظية الفارغة، وحضور نغمة معينة تتطلب مضموناً معيناً.

ويقول «شارل لالو» بأن الالهام خصوبة فريدة في الوظيفة الكلية لانشاء الأبنية، والوظيفة المتخصصة في تقنية معينة^(٢٣). ويعود بنا «شارل بودلير» إلى السمو والرفعة اللذين لا يتوافران في واقعنا اليومي المباشر، ويرى أن ما يخلقه الفكر هو أكثر حياة من المادة، ويقرر أن «مبدأ الشعر هو الطموح الإنساني إلى جمال سام، وتجلي هذا المبدأ يكمن في الحماسة، في انخراط الروح»^(٢٤). وإذا يعرف «بالدوين» الالهام بأنه «إشراق الذهن أو تنبه، الذي ينظر إليه كأنما هو آتٍ مما وراء الطبيعة»^(٢٥)، يتخذ «دي لاكروا» خطوة باتجاه التحديد، حيث يزيد على ذلك : أن ميزة الفنان ليست في أن يقف مسلوب الإرادة أمام سيل الالهام، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع الإمساك بهذه الإشراقات وتأملها.

ومن الذين يرفضون الاعتراف بوجود الالهام الغامض — أصلاً «ادغار آلن بو» الذي يجزم بأن عملية الابداع موجهة من الألف إلى الياء، توجيهاً مشعوراً به، ويقدم رأياً استبطانياً في ذلك، يخالف فيه نتائج جميع

(٢٢) بول فاليري : الخلق الفني ص ٢٢.

(٢٣) Lalo : Introduction à l'Esthétique, p.92.

(٢٤) جان بول سارتر : بودلير ص ١٩٧.

(٢٥) مارتن هيدجر : هيلدرلر وماهية الشعر ص ١٥٨.

الاختبارات والدراسات التي أجريت على المبدعين، ومع ذلك فهو يقول :
«لم يكن الشعر هدفاً بالنسبة لي، بل هوى. وينبغي تشريف الأهواء، إذ
لا ينبغي ولا يمكن استثارتها إرادياً رجاء التعويضات الحقيرة أو المدايح الأكثر
حقارة أيضاً، الصادرة عن البشر»^(٢٦). مما يجعل زعمه مكابراً، منضوياً مع
غيره في نطاق التأملات.

أما الدراسات النفسية العلمية التي تناولت مشكلة الالهام — والابداع
عامة — بالبحث والتجريب، فحديثه نسبياً، إذا ماقيست بظواهر انسانية
أخرى تناولها علم النفس بالدراسة والتحديد، كالادراك والذكاء والتذكر
وغيرها. ورغم أن أول دراسة منهجية لموضوع الابداع قام بها «جالتون» عام
١٨٨٣م، إلا أن الاتجاه العلمي في هذا الميدان لم ينم إلا حديثاً منذ عام
١٩٥٥م، حيث فتحت للبحث آفاق جديدة وتنوعت الحوافز والاتجاهات لدى
الدارسين والباحثين.

تؤكد الكتابات المتوافرة في موضوع الحديث عن الابداع، والكشف عن
ظاهرة الالهام، والتقارير التي وضعت خلاصة لتجارب ومناقشات، أن
هنالك أربعة مجالات رئيسة واضحة، يمكن إعتبار كل منها محور دراسة، تغني
الموضوع كله، هي: عملية الابداع، الخصائص السيكولوجية للمبدعين، معايير
الابداع، المناخ الابداعي. وقد ذكر «سوبر» أن الدراسة الوحيدة التي تم فيها
تحليل القدرة التي يتصف بها المبدع، هي ماقامت به «ماير» التي انتهت إلى
تحديد عدد من العوامل تدخل في القدرة الفنية، وتتناول المهارة اليدوية،

(٢٦) جان روسلو : إدغار آلن بو ص ٦١.

والقدرة على بذل النشاط، والذكاء الجمالي، والخيال الابتكاري، والحكم الجمالي الذي يعتبر طبيعة باطنية لدى المبدع^(٢٧).

وأشهر مقاييس التفكير الابداعي التي تعنى بالالهام، ما وضعه «جيلفورد» في «نظرية بناء العقل» التي تضمنت تخطيطاً يضم قرابة خمسين عاملاً — قابلة للزيادة — تصنف في خمسة أنواع من العمليات العقلية هي: العوامل المعرفية، عوامل التفكير الموجه، عوامل التفكير المتشعب والتقويم والحكم، عوامل الذاكرة.

كما ظهرت مجموعة من الاختبارات أسهمت في كشف العلاقات بين الالهام والقدرات الفردية الأخرى، مثل «اختبار تداعي الكلمات» أو الطلاقة الفكرية، الذي يقيس سرعة استدعاء الأفكار بغض النظر عن أنواعها، بحيث يمكن قياس الالهام، باعتباره ظهوراً فجائياً للتكوينات الجديدة. وهنالك «اختبار استعمالات الأشياء» الذي يكشف عن الاستعمالات النادرة غير المعروفة، مما يعبر عن الأصالة^(٢٨). وقد استطاع «كوكس» بدراساته العباقرة أن يؤكد بشكل عملي، أن العبقرى إنسان ذكي، متميز الذكاء، وليس متميزاً بالذكاء على الآخرين من الناس الأسوياء^(٢٩).

وبالرغم من أن «بليخانوف» عمد لاعطاء تفسير مادي لظهور «التصورات الجمالية في المجتمع البدائي» من وجهة نظر المادية التاريخية، فهو قد ركز اهتمامه كله على الناحية الذاتية في الموضوع، تاركاً المصادر المعرفية

(٢٧) انظر: عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ص ٣٦ وما بعدها.

(٢٨) حلمي المليجي : سيكولوجية الابتكار ص ١٤١.

(٢٩) سعد جلال : المرجع في علم النفس ص ٣٩٢.

الموضوعية للشعور بالجمال، والدافع إلى الابداع^(٣٠). ورأى «ستولوفيتش» في كتابه «الجمالي في الواقع والفن» أن النشاط العملي للإنسان هو الأساس الذي يقوم عليه توكيده الروحي لذاته في الواقع، أي فهمه لامكانياته وقواه الانسانية ولقدرته على الابداع.

إلا أن عدداً كبيراً من السيكولوجيين تبني فكرة وجود «مراحل أو عمليات» للتفكير الابداعي، بحيث يُعدُّ الالهام واحدة منها. مثال ذلك تحليل «دالاس» للتفكير الابداعي في مراحل أربع هي: الاستعداد، الحضانة، الالهام، التحقق. وقد أجرى مفكرون كثر بحثاً تناولت العلماء والفنانين والأدباء، على هدي هذه الفكرة، التي ترى أن الاشراق أو انبثاق حل المشكلة بعد تعذُّره، هو نتيجة ترك المشكلة جانباً وإعطاء الذهن فرصة للاستراحة، بعد التشبُّع بالموضوع تشبُّعاً كاملاً، فيتخلص من مجرى التفكير الخاطيء أو اتجاهه، في الوقت الذي يستمر فيه نشاط تحت الشعور.

وقد أوضحت دراسة «سبيرجون وآرمسترونغ» للصور الخيالية في «مسرحيات شكسبير» أن العمل الأدبي أو القصيدة الشعرية، لا يبرز فجأة، بل يكتمل بالتدريج، مع اختتمات كثيرة واشراقات عديدة. وهذا هو مادَّلت عليه التقارير الاستبطانية التي جمعها «روسمان» من المخترعين. وقد فضل «فيناك» القول بأن الالهام ومكونات الابداع الأخرى لا تتسلسل في مراحل، بل هي عامة متتابعة. ونظر «فرتهايمر» إلى الابداع نظرة كلية، إلى النموذج الشامل الذي يكوّن الانتاج النهائي^(٣١).

(٣٠) بوسيلوف : تطور نظرية الفن في روسيا — مقال.

(٣١) انظر: عبد الحليم محمود السيد : الابداع والشخصية ص ١٠٠ وما بعدها.

رائد التحليل النفسي :

فاذا انتقلنا إلى تفسير مدرسة التحليل النفسي، وجدنا «سيغموند فرويد» لم يحدّد في نظريته الالهام، بشكل واضح ومميّز، بل درسه باعتباره نتاجاً لاشعورياً يعالج من خلال تفسير الابداع. وقد رأى أن النشاط الفني موزّع بين قوى ثلاث: الهو والأنا والأنا الأعلى. فالهو هو الجزء اللاشعوري من النفس، ويحوي غريزتين متحاربتين هما: «غريزة الحياة أو الحب — ايروس» و«غريزة التدمير أو الموت». ونظراً لسيطرة «مبدأ اللذة» على «الهو» ينقصه التنظيم الذي يمكنه من تحديد طرق تفريغ اندفاعاته، هذه الطرق التي تعتبر من وظائف «الأنا» الذي ينمو من «الهو» ويستقل عنه في جزئه المنظم. يحاول «الأنا» المحافظة على حياة المرء الشعورية منظمة، فينمو «الأنا الأعلى» من «الأنا» ويقوم بمهمة الرئيس^(٢٢). وبقدر ما ينفصل الأنا الأعلى عن الأنا أو يعارضه، يكون قوة ثالثة ينبغي على الأنا أن يعمل لها حسابها^(٢٣).

هذه الثلاث القوى دائمة الصراع فيما بينها، وتتجلّى محصلة الصراع في سلوك الشخص في أي موقف. ولهذا الصراع وسائل يصل بها إلى تكوين المحصلة، يسميها فرويد «الآليات». مثل: الكبت والتحويل والتسامي والنكوص، وغيرها. وقد اعتبر فرويد الابداع عملية «تسام أو إعلاء» لوجود رابط لدى الانسان بين «الدافع للبحث» و«الدافع الجنسي» الذي يكبت بسبب النظم الاجتماعية، ويُغمر جزء كبير منه في اللاشعور، مما يؤدي إلى ظهور المخترعات الجنسية أو الشبقية في اللاشعور «متسامية»، أي أنها تسعى

(٢٢) ملتن متغل : ميادين علم النفس ج ٢ ص ٩٨٤.

(٢٣) سيغموند فرويد : الموجز في التحليل النفسي ص ١٧.

نحو غايات مقبولة اجتماعياً وغير جنسية ظاهرياً. ويتم ذلك عن طريق الطاقة النفسية «ليبدو» التي تحرض اللاشعور على إبراز مخترعاته على شكل ترابطات جديدة ومقبولة اجتماعياً.

ومن الممكن أن نفترض هنا — وهذا ما لم يفعله فرويد — أن ظهور التكوينات على شكل دفقات لاشعورية إلى ساحة الشعور قد يكون ناتجاً عن ارتباط دافعي «البحث» و«الشهوة الجنسية» فيكون هذا هو ما ندعوه باسم «الالهام». فرويد لم يوضح شيئاً من هذا في حديثه عن طبيعة تكوين الالهام، ولم يذهب إلى تأويلي، لذلك بقي تحديد الالهام — بالذات — عنده في مجال التساؤل النظري الغامض. كما لا يخفى أننا لانملك أي تأكيد تجريبي على «المقولة» الفرويدية بوجود «ترابط» دافع البحث والدافع الجنسي. ورأي فرويد يركز على المصادرة القائلة بأن «الحياة النفسية لاتتسم — خلافاً لما هو شائع — بذلك القدر الكبير من الحرية والنزوة، بل لعلها لاتتمتع بقلامة ظفر منها. فانسيم في العالم الخارجي بالمصادفة يتحول في نهاية الأمر — كما نعلم — إلى قوانين، ومانسيم في الحياة النفسية بالنزوة يركز — بدوره — إلى قوانين وإن كنا لانحدس بها إلا على نحو غامض» (٣١).

وقد حاول مفكرنا رائد التحليل النفسي في دراسة عن «ليونارد دافينشي» أن يحدد الأسباب اللاشعورية التي تفضي إلى السلوك عند الفنان خاصة، فرأى أن معظمها مؤلف من رغبات جنسية وصراعات ترتبط بعقد — مثل: عقدة أوديب أو المحارم — تظهر في الطفولة، ولاتسمح لها النظم الاجتماعية بتحقيق الاشباع، فيؤدي ذلك إلى «كبتها» في اللاشعور، في

(٣١) سيفغود فرويد : المديان والأحلام في الفن ص ٧ وثاليتا.

الوقت الذي يخيّل فيه أنها انتفت أو نسيت تماماً. لكن الحقيقة — كما يرى فرويد — أن هذه الرغبات الجنسية ظلّت تعمل، بطريقة غير مشعور بها، على توجيه سلوك الفرد خلال مراحل حياته المختلفة.

يقول فرويد بأن التفكير اللاشعوري يميل إلى استخدام مادة مجردة ونظرية ومنطقية مأخوذة من حياة اليقظة، ويحوّلها إلى صور مادية، وكثيراً ما يتجاهل أو يشوّه المعنى العقلي بأن يضع مكانه صلة حسية بحتة، مثل الصلة بين ألفاظ متشابهة الأصوات، وهي صلة تبدو سخيفة وبعيدة الاحتمال على مستوى العقل الواعي، مما يجعل التفكير اللاشعوري عتيقاً^(٣٥). وتبعاً لذلك التفسير الذي قدّمه فرويد يبدو الفن: هو ذلك العالم الرمزي الذي يقتادنا من الحلم أو الخيال إلى الواقع أو الحقيقة، مادام في استطاعة الفنان، عن طريق آليات الابداع الفني، أن ينتج شيئاً يكون فيه ما يشبه إشباع رغباته الجنسية. ويشير إلى أن لدى المبدع قدره سحرية هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه، بحيث تحييء معبرة عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً. ونظراً لما يقترن بهذا الانعكاس الفني لحياة الفنان الخيالية من فيض هائل من المتع أو اللذات، فإن مظاهر الكبت الكامنة فيها تكاد تتعادل أو تختفي، بالقياس إلى ما يجيء معها من إشباع. وهكذا يجني الفنان، عن طريق التعبير الفني عن أحلام يقظته، ما لم يكن قادراً على تحقيقه من قبل إلا في الخيال، ونعني بذلك الشرف والقوة وحب النساء^(٣٦).

إلا أن فرويد — الذي رأى الفنان شبيه العصابي، والرجسية طابعاً أساسياً في نتاجه الجمالي والفني — لم يقدّم أي سبب مقنع — بمعنى

(٣٥) انظر : توماس مورو ' التطور في العود ' ج ١ ص ٥١٧.

(٣٦) انظر : سيغموند فرويد : مدخل إلى التحليل النفسي.

الكلمة — لاتجاه «الدافع الجنسي» إلى «التسامي» بعد «الكبت» في حالة ما، دون سائر الحالات، كحالة «دافينشي» التي درسها مثلاً. كما أنه لم يقدم المسوّغ الذي يجعل نتيجة الكبت ابداعاً، وليس حالة عصابية. كما أنه أقرّ بأن منهجه غير قادر على الدلالة إلى أسباب الاستعداد للتسامي، حيث رأى إمكانية رجوع ذلك إلى «خصائص عضوية»^(٣٧). هذه الأمور الأساسية الخطيرة تجعل التعليل بالتسامي في النظرية الفرويدية قريباً من التعليل اللفظي، ويبقى تفسير الالهام — عند فرويد — بنشاط اللاشعور مفتقداً الاثبات التجريبي.

المدارس الحديثة :

وقد كان ذلك سبباً في اعتراض مدرسة التحليل النفسي الحديثة على تسويغات فرويد وتفسيراته، حيث اختلف إطار النظر إلى الالهام فيها، ولا سيما عند «شاتشتل» الذي رأى في الابداع «فعل نكوص في خدمة الأنا». وقرر «كريس» أن «يستخدم الأنا العمليات الفطرية، ولكن دون أن يطغى عليها أو تقهره». ولهذا عرّف «كيوبي» الشخص المبتكر بأنه الذي «في وسعه أن يستخدم بوسيلة ما — ماتزال غرضية حتى اليوم — وظائف ما قبل الشعور، بطلاقة أكثر من الآخرين الذين يتساوون معه في مواهب مازالت كامنة»^(٣٨).

فمدرسة التحليل النفسي الحديثة تنكر معنى اللاشعور في العمل الابداعي، وتردّه إلى ما قبل الشعور، أي تنقل الاهتمام من الهو إلى الأنا،

(٣٧) سيفموند فرويد : ليونارد دافينشي ص ٨٠.

(٣٨) و(٣٩) انظر : حلمي المليجي : سيكولوجية الابتكار ص ١٢٣ وتاليها.

مما قد يساعد في الوصول إلى نتائج أكثر اتصافاً بالدقة والصحة، وأقرب تناولاً إلى التأكيد الواقعي. وقد أشار كيوبي إلى أن «افتراض اللاشعور هو منبع دوافع الابداع ومصدر الإلهام العظيم في حياة البشرية، قد أدى إلى استنباط كثير من الكليشات الخاطئة»^(١٠).

ولو انتقلنا إلى «كارل غوستاف يونغ» أحد المنشقين عن فرويد، الذي أسس مدرسة علم النفس التحليلي، وجدناه يعدّ الابداع عملية نفسية يحوّل بها صاحبها «المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية» إلى موضوعات خارجية قابلة لتأمل الآخرين. ويرى أن حياته لا يمكن إلا أن تكون مليئة بألوان «الصراع» لقوتين داخليتين فيه، هما: «الميل البشري إلى السعادة والرضى والاطمئنان في الحياة» و«شوق جارف للابداع قد يذهب بعيداً، إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية»^(١١).

وقد ردّ يونغ مصدر الابداع إلى اللاشعور أيضاً، لكن اللاشعور عنده يتألف من قسمين: أحدهما «شخصي» والآخر «جمعي» انتقل بالوراثة إلى الشخص، حاملاً معه آثار خبرات الأسلاف، وهي مايسميه «النماذج البدائية». واللاشعور الجمعي — كما يرى يونغ — هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة. أما سبب العامل الحاسم في الابداع فهو «انسحاب الليبدو» في الحالة الحاضرة من رموزه الاجتماعية التي كان متعلقاً بها في الخارج، لأن هذه الرموز لم تعد صالحة لأداء مهمتها بسبب ما يحدثه تطور المجتمع من أوضاع. وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه الليبدو إلى داخل الشخصية، وقد «يثير أعماق مناطقها، فتبرز كوامن اللاشعور الجمعي، التي يشهدها

الأشخاص العاديون في أحلام النوم، ويشهدها العباقرة أو الفنانون في اليقظة»^(١١).

هذا هو ميكانيزم الالهام عند يونغ، الذي قال بأن اليبذو «يتعلق» بذلك البعض الذي برز من كوامن اللاشعور الجمعي، ويزيده بروزاً بأن «يمليه» على الفنان «ليخرجه» في أعماله الفنية «رمزاً يبدو أمامنا في وضوح الشعور» فلا نلبث أن «نتعلق به بدلاً من الرمز المنهار». وهكذا.. تبدو حالة الالهام الموصوفة — عند يونغ — ميزة المبدع الأصيل، لأنه يطلع فيها على مضمون اللاشعور الجمعي، الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية، بوساطة «الحدس»، فيعمد إلى «اسقاط» ذلك المضمون في رموز جديدة. ويكون الرمز الجديد حياً، ومحملاً بالمعاني، وهو يصدر عن أسمى مرتبة ذهنية: الحدس، في الوقت الذي يصدر فيه عن أكثر حركات النفس بدائية: الاسقاط، لكي يكون في مقدوره أن يمس في الانسانية وتراً مشتركاً. بالحدس يصل المبدع الأصيل إلى الوتر المشترك، وبالاسقاط يحدّد مشهده ويخرجه من نفسه في هيئة شيء خارجي هو الرمز.

لقد عدّ يونغ «الحدس قوة فطرية مميزة للفنان» من دون سائر الناس، وجعل الاسقاط يعتمد على الهوية العتيقة بين «الذات» و«الموضوع»، لأن التفرقة بين «الأنا» و«العالم» لم يعرفها البدائيون، فهم لم يدركوا العالم كادراكنا إياه، بل باعتباره كائناً عظيماً تشيع فيه الحياة؛ الأمر الذي يعني أن عملية إسقاط — بطريقة تلقائية أو سلبية — كانت تجري لديهم، حيث يسقطون حيوياتهم وأحاسيسهم على مشاهد وظواهر الطبيعة.

Jung : Modern Man in Search of a Soul, pp.201. (١١)

إلا أن يونغ قدّم ماقدمه معترفاً منذ بداية دراسته العمل الفني، بأنه نتاج صادر عن ضروب عديدة معقدة من النشاط النفسي، على الرغم من اتصافه بصبغة إرادية شعورية واضحة، أو اشتماله على بعض مايساعدنا في فهمه. وقد رأى أن فعل الابداع — ككل — سيظل على الدوام يفلت من قبضة الذهن البشري، لما يمتاز به من تلقائية، وأن من طبيعة الابداع أن لا يثبت للمعرفة العلمية. لذلك أدّت دراسات يونغ في الحدس والاسقاط، والابداع عامة، إلى القول بضرب من «المشاركة الصوفية» التي تمثل مستوى خاصاً من الخبرة، يصبح فيه «الانسان» هو الذي يعيش وليس «الفرد»، وفي هذا من الغموض والصعوبات النظرية مافيه.

اقترح تأصيلي :

والآن.. بعد استعراض أهم الدراسات والآراء حول الالهام في الخلق الفني، يمكننا القيام بملاحظة الواقع الشخصي، بغية الوصول إلى حصر نقاط الارتكاز الأساسية لهذه الظاهرة، وتتبع سيرورتها منذ بدايات التأثير الفاعلة، حتى تحويلها المخترنات والمواد الأولية الخام والمعطيات، بوساطة طرق التعبير، إلى وسائل لنقل أفكار الشخص «المبدع» أو مشاعره أو احساساته وإدراكاته إلى «المتلقي».

فنحن نجد حياتنا الاجتماعية الزاخرة تعرض علينا — فيما تعرض — تبعاً لظروف متغيرة يمكن تتبعها، مشيرات من شأنها أن تضعنا بشكل أو بآخر في «موقف احباطي» يزداد توتره، حتى يسبب في حالتنا الانفعالية هيجاناً يحرك لدينا مجموعة من المخترنات العاطفية والفكرية المترابطة — بالتشابه أو التضاد. وقد يكون سبب الهيجان فكرة تعود بنا، عن طريق الترابط وأحلام اليقظة، إلى خبرات وعواطف ومواقف سابقة، فتسبب نوعاً من الألم أو

الفرح لدينا، أو النفور أو التحبذ أو الرضى أو الاستنكار.

موقفنا الانفعالي هذا، يكون غير متميّز — في غالب الأحيان، وغير مركز على شخص بعينه، أو حالة دقيقة بذاتها، بل هو عام. فحزننا حزنٌ من كل ألم ومؤلّم، وثورتنا على كل ظالم وظلم، وحبنا لكل جميل وجمال... الخ. هنا يدرك الفرد موقفه الاحباطي الذي تتزايد حدّته شيئاً فشيئاً، فتسعى العضوية إلى التخلص من الطاقة الناجمة التي تهدّد الشخصية بفقدان التوازن.

وإعادة التوازن — الخلاص، تتم عن طريق آلية بدائية نفسية، تؤكد تفرد «الشخصية» بالرد العدواني على المنغصات أو الإساءات، أو ما يعصف بتوازنها من الموضوعات الخارجية، مما يبرهن على حال «التماسك» ويدعمها. وانتقاء أو اختيار أسلوب الرد ونوعية مداه وكيفيته، وما يمثله ذلك من كشف، هو مانسميه «الالهام». لكن ذلك الرد لا يتجلى على شكل سلوك صريح، تجاه الآخرين أو الأشياء المتعلقة بهم — على مستوى التعبير أو التشكيل — وإنما يكون سلوكاً رمزياً أو خرافياً، يتمثل في استخدام المبدع مادة أولية (لغة، صوت، صلصال، لون) لايجاد مخلوق — فعل، كائن ما، يشهد على وجود الأنا وفاعليتها وقدراتها، وكل ما يتصل بموضوعات الحفاظ على الكرامة والمكانة والاحترام والتفوق والقدرة والتميّز، وغير ذلك مما يرضي الأنا الأعلى.

والجهد المبذول في «الخلق» الذي ذكرناه، من حيث هو إيجاد تأثير لامادي في شيء مادي، كفيلٌ بتصريف «الطاقة الفائضة» وتحقيق الارتياح والتوازن. والنتاج المتحصّل — المبدع يحقق عند صاحبه الشعور بالفرح والنصر، ويكسبه الاطمئنان وفيض لذة الخلاص مما يهدّد الشخصية بالخطر، فيشعر بالتجدّد أو بأن عبثاً قد نزل عن كاهله.

ولابد من الإشارة إلى أنني :

أعتبر «الالهام آلية دفاعية» على نحو ماتقدم ذكره، تحدث تحت «رقابة الشعور» على المختزنات النفسية، مهما تكن المنابت التي تفد منها، سواء في ذلك ما يشار إليه بمحتويات الهو والأنا والأنا الأعلى، ومهما تكن النسب في ذلك مختلفة؛ الأمر الذي يكشف عن سبب جذتها وابتكاريتها. وهذا يعني أن التفسير الذي أقدمه للالهام لا ينطلق — أيضاً — من تقسيم «الجهاز النفسي» إلى مناطق، أو تفصيل مساحاته طبوغرافياً — كما فعل فرويد وأتباعه وغيرهم — وربط ذلك باثبات «الفيزيولوجيا» لهذا الغرض «الفلسفي» أو المسلّم — كما يقول فرويد في «موجز التحليل النفسي».

أما خصائص وطبيعة الالهام، والحدود التي يمكن تمييزه بها، وطرق الارتكاز النفسية التي يعتمدها، فيمكن تتبعها من خلال تعريفنا الالهام بأنه:

أ — موقف : فهو حالة نفسية تدعو إلى القيام بحركات على مستوى العضوية، وتشترك بذلك قوى عقلية عديدة (الذاكرة، التخيل، الذكاء ...) بحيث يتحصل لدى الفرد المبدع مشاعر وعواطف معينة، في وضع معين.

ب — دفاعي : لأنه يتم رداً على موقف احباطي، فيشعر الشخصية — الذات بتماسكها، نتيجة تخلصها من تأثير الأشخاص والموضوعات والمواقف والضغط الخارجية، التي تشكل إعاقات بالنسبة لها.

ج — فجائي : لأن تهديد الذات فيه يظهر واضحاً، بحيث يفرض الاسراع في انقاذها.

د — فعّال : لأن الشخص يلجأ إلى احداث تغييرات في العالم الخارجي، عن طريق استخدام أدوات سبق له التمكن منها، وبمهارات متميزة

تتغير بحسب الظروف والأحوال والمعطيات.

هـ — مريح : إذ أن الجهد المبذول يساعد العضوية على التخلص من فائض الطاقة الناشئة عن الموقف الاحباطي، ويعيدها إلى حال التوازن والتكيف مع الوضع الجديد، ويحقق الشعور بالراحة والهدوء.

و — ابتكاري : لأن الحل الذي يتوصل إليه بغية التكيف، يكون مختلفاً عما هو مألوف، في الوقت الذي يكون شبيهاً به. ويظهر تآلف الأوليات بشكل طريف، لعدم خضوعها — تماماً — لطرائق التنظيم المعتادة المألوفة الشائعة، مما قد يظهر التأليف غريباً أو معتسفاً أو لا معقولاً في كثير من الحالات، كما قد يظهر مكروراً ومتشابهاً لدى الشخص الواحد في مرات عديدة.

الالهام — كما أراه — بالتعريف : آلية دفاعية شخصية، غرضها توكيد الذات تجاه نفسها، فهو حالة سلبية في بدايته، فاذا وصل إلى ذروة الاشتداد تحوّل إلى حالة إيجابية، تتجلى في استخدام الأدوات والمواد لإحداث تغيير في العالم الخارجي، وهو شكل من أشكال التكيف التي يلجأ إليها الفرد — تلقائياً — عندما يواجه موقف "باعاقة". ويظهر الالهام — أوضح ظهور — عند الذين امتلكوا مقداراً معيناً من المهارات والاطلاعات كافياً، ضمن أسلوب تعبيرى معين، بحيث تشغلهم بعض الممارسات فيه، فاكسبوا القدرة على خلق تكوينات جديدة تتصل بهذا التشكيل أو التعبير مما عداه.

والالهام — وقت التحوّل إلى فعل — ذو صبغة عدوانية فوقية، لأنه يخلف لدى المبدع — بما هو شخص فرد — شعوراً بالترفع من الآخرين أو التعالي عليهم أو التفرد عنهم، ويشعره باللذة نتيجة التخلص من تلك الميكانيزمات التي دفعته إلى مثل هذا التفرغ، في هذه الحالة. إذا.. تختلف

درجة الجودة والجدة من نتاج ابداعي فني إلى آخر، بسبب الظروف والأحوال الزمانية والمكانية المرافقة، والمؤثرات الخارجية (طبيعية، اجتماعية) والداخلية (جسدية، نفسية، عقلية). وليس من الضروري أن يكون شعور المبدع — تجاه حصيلة إلهامه، نتاجه الفني — هو الرضى دائماً، بل يتغير موقفه من نتاجه بالدرجة، من حيث قبوله أو رفضه: من حال التبيّي التام والاعتزاز به، إلى حال التنكّر التام والهرب منه أو الاغراض عنه، مروراً بجميع الحالات الممكنة بين هذين الموقفين النقيضين. إلا أن النتاج الفني — في جميع الحالات — يبقى شيء صاحبه الخاص، نتاجه الذي يميزه ويفرده ويحدده من خلال الآخرين، باختلافه عنهم.

والإلهام ليس وحده دليل الابداع ومسوّغه الوحيد، إنه ليس هيكله العظمي التام، إذ أن هنالك عدداً من العوامل والإرادات والمخططات والأفكار المشتركة، تؤهل الشخص لجعل نتاج إلهامه نتاجاً فنياً مبدعاً. كما أن الإلهام — بما هو آلية دفاعية — قد لا يتضح في كل حالة ابداعية على حدة، ولا سيما في الحالات التي تقتصر فيها الجدة على الأشكال أو المضامين التي تمتع من نتاج سابق أو تتوجّه إليه. وتوافر الإلهام لا يفرض تماثلاً في موضوعات الابداع في الدرجة، بشكل حتمي قابل للتحديد مسبقاً؛ لكون كل نتاج نسيج وحده، مشروطاً بعوامل خارجية وداخلية تقع في إطار شروط الزمان والمكان.

فالخصائص المشتركة التي نراها تتكرّر في أعمال المبدع الواحد، ليست هي نتاج الإلهام، بقدر ما هي نتاج التقنيات والمخططات والمطالب العقلية والغايات التي يتوخّاها، إلى جانب طموحاته وثقافته والعوامل النفسية التي تكوّن حالته.

كما أن تيار الأفكار في الإلهام يتحلل من أكثر الروابط المنطقية والعقلية المحددة التي يجب مراعاتها، بسبب طوعية موضوعه، لذا تصادفنا في الفنون حشود هائلة من الرموز والعلاقات اللامعقولة، وقد وجدت لنفسها — بشكل أو بآخر — تسويغات وتفسيرات تدعم وجودها أو تحافظ عليه. وتزداد درجة اللامعقولية هذه، وضوحاً واتساعاً، بازدياد حجم ثقافة المبدع واطلاعاته ومعارفه المكتسبة وخبراته وذاكرياته، إلى جانب حالته العضوية والنفسية، بحيث تتفاعل جميعها، وتتراكب على نحو جديد، يبرز حيناً تتوافر له الظروف المناسبة أو تستدعيه، بمعنى أن يصبح مصدراً لصراع نفسي يؤدي لجعل الفنان في موقف احباطي، يتجلى في مقاومة الذات أسر الاحتفاظ باعاقاتها أو تأسيسها.

وفي استطاعتنا تحويل مجرى الإلهام، وإيقافه لفترة من الزمن تطول أو تقصر، ونخفضه أو زيادته بالدرجة، بوساطة وسائل عديدة، فيشكّل ذلك — بدوره — دفعاً أو كفاً، إذكاء أو إعاقة لفاعلياتنا ودوافعنا، يمكن أن يكشف عنها بدراسات تجريبية وتحليلية، وتحتاج إلى ملاحظة ورصد وعناية، حيث أنها تساعد في إغناء معرفتنا الحالية بموضوع الابداع، وتثري معلوماتنا عن الخلق الفني وما يتعلق بذلك من قضايا تثار بين حين وآخر، في مجالات الفنون على اختلافها، ولا سيما في نطاق الأدب.

وعدو

الأدب نشاط فني يبدع أثراً ما، ويدخل الأديب في نتاجه وجوده، لأنه يخلطه بدمه ولحمه، ويشكّله على صورته أو شبهه؛ وكلما ازدادت فردية الأثر الأدبي، كان النشاط الفني أكثر قرباً من الابداع.

لكن النشاط بجميع أنواعه لا يتوافر لدى الإنسان، ولا يصرف، دون ضوابط ونظم؛ منها مباح وجسدي وما هو نفسي وما هو عقلي، تتكامل في الصورة النهائية المبدعة. وكل دراسة للأدب يجب أن تأخذ على عاتقها مهمة الكشف — ولو بحد أدنى — عن الأصول المتداخلة في عمليات ولادة الأثر الابداعي — الأدبي. لأن معرفتنا بظروف ذلك ومكوناته وأسبابه وعناصره المكوّنة، تساهم إلى حد بعيد في معرفة الإنسان نفسه، من حيث هو كائن فاعل ومنفعل تنتظم حياته الاجتماعية مجموعة من التقاليد والأعراف والعادات، بعضها يلاقي لديه قبولاً أو هوى في نفسه، وآخر يشكل ضغطاً أو عائقاً في طريقه يحول دون تحقيق رغباته أو إرواء دوافعه. ويترتب على ذلك «صيغة فردية» من المواقف تجاه الناس والهيئات والمثل السائدة، تظهر — فيما تظهر — من خلال مدى ودرجة انخراطنا في الحياة الاجتماعية، وطرق التعبير عنها، وكيفية النظر إلى معطياتها وتقويم مسيرتها نحو المستقبل.

الطاقة النفسية :

وسأعرض فيما يلي تفسيراً نظرياً موجزاً، أقترحه بمثابة دليل لدراسة

النتاج الأدبي السلوكي، وما يتعلق به من تحويل «مشاعر اللذة» إلى «مشاعر ألم» وبالعكس، في التجربة الابداعية. فهو صوغٌ لنتائج محصلة عن تتبع جهود وآثار المبدعين العرب، أدى التركيب في موضوعاتها الدراسية المبتكرة إلى تحديد وجود «ظاهرة مميزة» في الأدب العربي. وأركز في هذه المحاولة المقترحة على النظر إلى المشاعر المختلطة المتداخلة لدى الإنسان المبتكر، من حيث أن لها الفضل الأكبر في قذف الأثر الابداعي، من حيث الفكرة إلى مستوى الواقع التعبيري، بوساطة الأداة الفنية: اللغة واللون والصوت والحركة، باعتبارها أبرز ما يربط بين إنتاج الأدباء العرب، ولا سيما الشعراء منهم، على مرّ العصور.

وإذا أردنا الوصول إلى حقيقة هذا الوضع، فلا بد أن نبدأ بتتبع عملية التعبير من أدنى المستويات التي تتخذها، أعني التغير البيولوجي، ثم الحركة الفزيولوجية التي تنشأ عن ذلك، فالحالة النفسية والعقلية الفاعلة التي تصوغ الأثر الأدبي، بشكله الابتكاري الذي يعدُّ بمثابة الدليل المادي على «القدرة» لدى شخص دون آخر. فقد أصبح من المؤكد علمياً أن الأغذية التي نتناولها، تسبب توافر كمية كبيرة من الطاقة في أجسامنا، فتتحرك لدينا حياتنا النفسية العامة. وتستمد هذه الطاقة مما يطلق عليه اسم «الأبيض الحيوي» أي عمليات الهدم والبناء في الجسم.

فإذا لاحظ الشخص منا نفسه، وجد أن تلك الطاقة تصرف — على المستوى السلوكي — تبعاً لأسلوبين مختلفين يحققان «توازن الشخصية» ومشاعر الهدوء، التي تكون مصاحبة — عادة — باللذة أو الألم. يضم الأسلوب الأول لصرف الطاقة — بحسب التصنيف الواقعي الاجرائي — جميع الأفعال والسلوكات التي يمكن وصفها «بالبنائية أو الانشائية» وهي تترك لدينا «مشاعر اللذة». وللدلالة على هذا النوع من الطاقة، التي تدفع

«غريزة الحب — ايروس» لأجد أكثر مناسبة من اللفظة اليونانية «ليبيدو» التي أطلقها عالم النفس «سيغموند فرويد» لتفيد معنى «الشهوة» عامة، وذلك دون أن أتبنى نظرية فرويد في التحليل النفسي، وما يترتب عليها من طرائق وتفسيرات للنتاج الابداعي بشكل عام، والأدب خاصة، مما كنت قد عرضت له في الحديث عن إلهام الخلق الفني.

أما الأسلوب الثاني في صرف الطاقة النفسية — بحسب التصنيف الواقعي الاجرائي — فيضمُّ الأفعال والسلوكات التي يمكن وصفها «بالهدمية أو الفصمية» وتختلف لدينا «مشاعر الألم». والطاقة المحركة لذلك أدلُّ إليها باصطلاح «ديدنندو Dydenedo» التي استنبطتها من أصول عربية وانكليزية ولاتينية. فهي تتضمن اللفظة العربية «الدَّيْدَن» بمعنى العادة، واللفظة «الدَّذَن» بمعنى اللعب أو التفرغ الانفعالي لتحقيق المتعة. كما أنها

اختصار جامع مستمد من العبارة الانكليزية «The Dynamic Death of

our Needs» مضافاً إليها الاطلاق الحرفي «Do» المقابل لما في اللفظة اللاتينية «Libido» التي كان فرويد قد بيّن الحاجة الى وضع لفظة مقابلة لها، تدل على الطاقة التي تدفع إلى الهدم أو مايسميه «غريزة الموت»^(١)، نظراً لتعلق ذلك بأحد الجوانب الهامة من الحياة النفسية، والنتائج المترتبة على نشاطاتها.

وقبل المضي في ترتيب النتائج التطبيقية لهذا المذهب، في جوانب مختارة دون اعتبارات خاصة، في أدبنا العربي؛ لابد لي من إشارة إلى أن «غموض الكيفية» التي يتم بها صرف الطاقة بأسلوبها المذكورين، وهي تختلف عن كيفية تحريك العمليات النفسية العامة، هو أساس هام من أصول الدلالة على ذينك الأسلوبين عندي، وليس أمراً عارضاً يفرضه واقع مايملك علم النفس من معلومات حالياً في هذا الشأن. كما أنه يمكننا أن

(١) انظر سيغموند فرويد: : موجز التحليل النفسي ص ١٨ وما بعدها.

نلاحظ — بسهولة — خضوع الطاقة النفسية لفترات انتظام، تتجلى في التوازن النفسي والاستقرار الانفعالي، وتختلج لفترات اضطراب تظهر — خاصة — في حالات الانفصالات الطارئة، ولا سيما الحوف والقلق.

وكذا نشير إلى حقيقة هامة أخرى تتعلق بطبيعة الطاقة النفسية للأسلوبين المذكورين، ألا وهي أن تحوّل الطاقة من أحدهما إلى الآخر ممكن وميسور، بحسب الحالات والمؤثرات والظروف المرافقة، وقد يتم بشكل بدائي عفوي، أو عن طريق قصدي منظم. ويظهر أثر ذلك في مواقفنا من البيئات والآراء والمشكلات على هيئات متفاوتة، من حيث أن في مقدور الإنسان أن يلجأ عادة إلى سلوك ما، بقصد إرواء حاجاته أو تحقيق رغباته، مدفوعاً بطاقاته محرّكة لفعل أو لآخر.

وقد يحدث تباين ملموس في الموضوع، أو الوسيلة التي يحاول الشخص بها إشباع رغبته أو حاجته، نظراً لقابلية الطاقة النفسية «للازاحة» فيتم صرفها بطرق مختلفة. فالذي لا يستطيع إرضاء حاجته لانتاج اللوحات الفنية، قد يتحول إلى مهتم بالفنون التشكيلية، ومن لا يفلح في أن يكون حاكماً، قد يتقرب من أجهزة الدولة أو كبار موظفي الحكومة المسؤولين. وهذا يعني أنه إذا تعذّر الحصول على موضوع ما، لغيابه أو لوجود عائق داخل الشخص نفسه، فإن الطاقة يمكن استثمارها في موضوع آخر، ثم قد تحدث إزاحة أخرى، فثالثة، ورابعة، وهكذا.. بحيث يمكن إبدال الموضوعات بعضها ببعض.

فاذا كانت الرغبات على المستوى الفكري، الذي يتعلق بالمطامع أو الأهداف أو الآمال البعيدة أو المستقبل المصيري، أو نظرة الشخص الانموزجية لنفسه وما يتعلق بذلك من أمور غامضة؛ غدت طرق صرف الطاقة

المحركة لهذه المشاعر أكثر تداخلاً واشتباكاً وتعقيداً وغموضاً. الأمر الذي يؤدي إلى ظهور سلوكيات رمزية مهمة في هذا الصدد، فتنبو عن السلوكيات الصريحة الواضحة، في تحقيق الفعل والخلاص من الضغط المحرك لحياة الشخص النفسية، المتعلقة بالموضوع المستأثرة باهتمامه، أو يعتبر عقبة أمامه.

وقد تظهر السلوكيات الرمزية على شكل أفكار، يعبر بها الشخص عما يراه في الموجودات والكون والمصير الانساني، وما هو مرتبط بذلك أو متصل به، فتحمل في طواياها حشداً من الرغبات والآمال والطموحات غير قليل، مما يشف عن الخايل والمكوّنات العقلية والعاطفية والاعتقادية لشخص دون آخر، من سماته الخاصة.

السلوك الاجرائي :

ومن هذه النقطة يمكن أن نسلط الضوء على تراث الأدب العربي، واستعراض الخطوط الرئيسة لهذه المشكلة في نتاج بعض شعرائه — كمثال تطبيقي — من خلال أودية سلوك ضايف ميّز حياتهم، منذ فترة غير قصيرة قبل الاسلام، واستمر يضعف ويشتد إلى يومنا هذا، حتى لقد شكل تياراً من «الزهد» لدى كثيرين منهم، فكان شديد الأفراد والتمييز والوضوح. ولاأريد بالتزهد ذلك السلوك تجاه الوقائع «المادية» الدنيا وحسب، بل سمة جميع المواقف المتخذة إزاء البيئة الاجتماعية أو العالم الخارجي، مما يوصف بالاعراض أو الاستبدال أو التفضيل أو العزوف، أو مايدلّ على أشباه هذه في السلوك الشخصي، تجاه الآخرين أو المنظمات أو الأشياء أو القيم التي تحكم وجودنا الانساني.

فقد فطن كثير من أدباء العرب قبل ظهور الدعوة الإسلامية، إلى أن رياضة النفس وامتلاك زمام الحكمة لا يمكن أن يحققا إلا بتخفيف قدرة البدن على الفعل، وجعل النفس قادرة على التأثير في البيئة المحيطة بها مباشرة، يقول الشاعر الجاهلي أمية بن أبي الصلت:

كل عيش وإن تطاول يوماً

منتهى أمره إلى أن يـزولا

ليتني كنتُ قبل ماقد بدالي

في رؤوس الجبال أرعى الوعولا

اجعلي الموت نُصبَ عينيك واحذري

غُولة الدهر إن للدهر غُولا»

ويختلف هذا الوضع عما يسمى «النرقانا» التي تعني الاستسلام التام لتيار الحياة، وعزل الجسد عن كل فعل خارجي، وحفظه في وضع سلبي، بحيث تحقق الذات تركيزاً ذا استقلالية واضحة عن كل مايؤثر في توجيه الانتباه نحو موضوع التأمل.

وقد فطن أولئك الرّواد أيضاً، إلى أن منع الأغذية عن الجسم بالصوم أو الحرمان، سبيل إلى ذلك النوع من التحكم في الطاقة النفسية، فكان تيار الاعراض عن الأكل والشراب وتجويع المعدة أسلوباً سلوكياً مألوفاً لدى الحكماء وطلبة المعرفة. وكان قوام تحصيل الحكمة: التأمل وتركيز الشعور حول

(٢) الأصمهاشي : الأغاني ج ٣ ص ١٨٠.

نقطة واحدة، وتعطيله أو غيابه عن كل ماعداها، بحيث يستوعب الحياة النفسية كلها حالاً من الوجد، لاعهد بمثله لمن يستسلم لمجرى العلاقات اليومية ومشاكل الدنيا المتزايدة؛ فيكشف المتأمل أن ما يدركه بذلك ليس من جنس ما يقع للشخص في أحواله العادية. فعرف الانقطاع عن الحياة الاجتماعية، والانفراد بالنفس، والتحنُّث في الكهوف أو الشعاب، ولقي ذلك — غالباً — تقدير واستحسان العامة من الناس، واعتبر صاحب هذا السلوك ذا «تكوين خاص» أو جرى تصنيفه في «نمط» من الشخصيات التي تتمتع باستعدادات خاصة، وبالتالي تمتلك قدرات خاصة على ممارسة الفعل والتفكير.

وشاع بين الناس أن «الحكمة ميراث الجوع» فغدت مطلباً لكثير من شخصيات المجتمع العربي قبل الاسلام — ثم بعده — ولأعلام الأدباء آنذاك. وكان ذلك تعبيراً عن نتيجة مستنبطة من سلوك عملي «اجرائي» أكَّد علميتها «وليم جيمس» في القرن الحالي، حيث وصل إلى الفكرة القائلة بأن «وعينا اليقظ العادي، أو الوعي العقلي، ليس إلا نوعاً من أنواع الوعي، بينما يقع حوله أشكال من الوعي بالقوة تختلف عنه، يفصلها ستائر في منتهى الرقة»^(٣).

وتحولت «جديّة الفن» في تلك الفترة — في كثير من الأحيان — إلى مآسٍ شخصية، رمت بأصحابها إلى التشهير أو التهجير أو القتل، كما حصل لطرفة بن العبد. إذ كان العمل الأدبي — بأخلاقه الشخصية المبتوثة فيه — يحرك صاحبه من أعماقه إلى الحالات الفنية — المتطرفة أحياناً — فتنهك قواه بلارحمة ودون تبصّر يخشى الخطر الخارجي. وقد عرف جميع الفحول تلك

(٣) وليم جيمس : الموسوعة الفلسفية المختصرة ص ١٣٢ وتاليها.

«المعاناة» حتى امتصت القصيدة الواحدة جهود واستمرارية عناية بعضهم سنة كاملة أو مايقارب منها — كزهير بن أبي سلمى — وأوصدت على مبدعين آخرين نداءات «الآخر» كل باب، إلا عن طريق الوسيلة التعبيرية باستخدام اللغة، من حيث هي «وسيلة متاحة» تتمتع بقدر وافر من الحرية والكفاية في ذلك الحين؛ إلى جانب أن طبيعة التلقين والتعلم في ذلك الوقت كانت تفرد بعض الناس عن بعض، في مدى ودرجة «اتقان اللسان» وبالتالي رسم بعض الخطوط الأساسية في شخصية الفرد، وتحديد مكانته الاجتماعية في كثير من الأحيان.

الموت موقفاً :

يميل بعض المشتغلين في الأدب العربي إلى القول بأن «طبيعة البلاد الواضحة البسيطة، التي لم تتنوع مظاهرها، ولم تظهر بعنف في السماء ولا في الأرض، جعلت العربي يحس في بساطة وبلا تعقيد، وبرأته من الانفعالات النفسية التي تنجم عنها الخيالات الكبيرة، فكان عقله واقعياً، وأسلوبه موجزاً، ومنطقه بسيطاً، وخیاله قريباً، وفلسفته سطحية؛ ذلك بأن كل ماأمامه واضح لا يحتاج إلى حدس، ولا يقتضيه نظراً طويلاً للتفهم»^(١). لكن النتائج المحصلة من دراسة الآثار العربية القديمة، تظهر غير ذلك. وإذا كنا نتفق مع الرأي السالف على طبيعة البلاد، فإننا نختلف معه في أنها برأت العرب من الخيالات الكبيرة، ولم تكن بحاجة إلى حدس وتأمل. إذ أن مثل هذا الرأي يهمل جميع المؤثرات الثقافية والتيارات الفكرية والعقائد والمذاهب والفلسفات، التي اطلع عليها العرب عن طريق الاتصال بالشعوب المجاورة، أو تأثروا بها خلال تقلبهم في الأمصار والبلدان، أو وصلتهم مع بعض

(٤) سيد نوفل : شعر الطبيعة في الأدب العربي ص ١٧.

الديانات التي عاشت في البلاد العربية، قبل الاسلام وبعده، وهي ما تزال — بآثارها التي يمكن استنباطها بسهولة ويسر — باقية فاعلة حتى اليوم، باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من التراث الذي تركه الآباء والأجداد، وتحفل به كتب الرواة والمؤرخين والكتاب والمؤلفين، إلى جانب الأدباء والشعراء.

ويمكن أن نتبع ظاهرة ترتبط بالموقف من الدنيا التافهة، واتخاذ سلوك سلبي تجاهها، إذا تقصينا التعبير عن الاعراض عن خوف الموت، باعتباره قدراً محتوماً لا يمكن النجاة منه. فقد كانت ظاهرة الشعور بالألم، تجاه مفارقة الحياة — على ما يبدو — سبباً في خلق مشاعر الزهو والفخر واللذة، نتيجة شعور الشخصية بالتفوق على الآخر، أو مقابل الخطر الخارجي الذي يهدد وجودها. وقد عبّر عن ذلك عنتره العبسي، إذ عرض موقف التخويف من الموت، ورفض ذلك بموقف الاقدام عليه وطلبه، بسبب ايمان ثابت — هو بمشابة قناعة محصّلة من الواقع — يتركّز في وجود قاعدة مطردة، تفيد بأن من الحتمي أن ينتقل الانسان بتكوينه الجسدي الذي نعرف خصائصه المتكررة، من حالة الفعل — الوجود، إلى حالة انعدام الفعل — الموت، فيقول عنتره:

بَكَّرْتُ تَخَوُّفَنِي الْحُتُوفَ كَأَنِّي

أَصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الْحُتُوفِ بِمَعزِلِ

فَأَجَبْتُهَا : إِنَّ الْمَنِيَةَ مَنَهْلٌ

لَابَدٌ أَنْ أَسْقَى بِكَاسِ الْمَنَهْلِ

أُقْنِي حَيَاءَكَ لِأَبَالِكَ وَأَعْلَمِي:

أَنِّي أَمْرٌ سَأَمُوتُ إِنْ لَمْ أُقْتَلِ

ولقد أبيتُ على الطَّوى وأظله

حتى أنال به كريم المأكلي»

فرفض التحذير من الموت — الذي هو تعزيز لموقف احباطي تجاه الرغبة في الاستمرار والحياة — يعتبر سلوكاً تخلّصياً من عائق يحول دون تحقيق «مشاعر اللذة». وذلك عن طريق صرف الطاقة النفسية في سلوك الإقدام، الذي يكلف جهداً ويترك لدى الشخص «مشاعر الألم» بسبب الارهاق الجسدي والنفسي، الذي يتطلبه لتحقيق تلك الغاية، في جعل الانسان الفرد يتخذ موقفاً مضاداً إزاء الظروف الاجتماعية والخارجية؛ فإذا بالاقدام على الموت (مشاعر الألم) طريقة للحصول على الحياة (مشاعر اللذة) تمكن الشخصية من تحقيق التوازن والهدوء وتوكيد وجودها الفاعل، من حيث أن هذا يترافق بجعل الشخصية ترتبط بقيمة عليا، تتمتع بقدر من الاحترام والتحييد في المجتمع، وترفع عن الارتباط بسمة الجبن المزدولة لدى الأفراد المذمومين. والذي يجري بهذا السلوك هو إزاحة التعلق بالحياة — وهي قيمة — إلى التعلق بالمجد — وهو قيمة أيضاً — للتخلص من الاحباط إزاء فعل مؤكدة هو الموت.

فإذا خطونا إلى الأمام في مطالعة قصائد أعلام الشعر — آنذاك — وجدنا سلوك الإعداد للموت ناظماً رئيساً، في النظر إلى وقائع الحياة اليومية ومنغصاتها. وأن إزاحة الطاقة طريقة معتمدة، تكرر في «التعويض» عما افتقده الشخص — المبدع من مشاعر اللذة أو الحب المباشرة، إذ من الواضح

أن التمسك باللانهاثي هو أيسر وأضمن السُّبل لتحقيق الرضاء والاطمئنان،
بالابتعاد بالنفس عن تيار التهديد بالاعدام. يقول «طرفة» في تجسيد هذه
القاعدة الاجتماعية، في سياق تعبيره عن موقف قيمي شخصي يحظى
بالقبول الجماعي:

أرى الموت إعداد النفوس، ولا أرى

بعيداً غداً، ما أقرب اليوم من غدٍ

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لكالطول المرخى، وثنياء باليد^(٧)

وقد امتاز «لبيد بن ربيعة» من شعراء ما قبل الاسلام، بالتسامي في
شعره إلى ما وراء الطبيعة وإيراد الحكمة المثالية، لبطريقة بشرية كزهير ابن
أبي سلمى، ولا بطريقة اخبارية كأمية بن أبي الصلت، ولا بطريقة
تشاؤمية تدل على الفناء كعدي بن زيد؛ بل هو يقرن هذه الطرائف
الثلاث، ويسمو بها — جميعاً — إلى مصدر العمل والعزيرة إلى الله، فيؤمن
به إيماناً متيناً، ويتكل عليه اتكالاً وثيقاً، حتى إنه يمكن القول: إن لبيداً
خالق الشعر الوعظي، بكل مافيه من قوة عاطفة وشدة تأثير. وفي النموذج
التالي يمكن أن نرى كيف جسّد التعبير عن الموقف ذاته، الذي ألفيناه عند
عنتر، وكيف عبّر بدون موارد عن سيرورة النهاثي إلى اللانهاثي (الله) مع
ملاحظة أن هذا الشعر مما روي قبيل الدعوة الاسلامية. يقول لبيد:

(٧) ديوان طرفة بن العبد.

(٨) انظر: كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي. بطرس البستاني: أدباء العرب .

أرى الناس لا يدرون ما قدر أمرهم

بلى كل ذي رأي إلى الله وائل

ألا كل شيء ما خلا الله باطل

وكل نعيم — لا محالة — زائل^(٩)

على هذا النحو تجسّد الآثار الأدبية «مواقف الشخصيات» التي اعتبرت الوجود الانساني «مشكلة» لا بد من الوصول إلى إدراك كُنْهها. وقد كان البحث في ذلك مثار اختلافات في الآراء واتفاقات، أفرزت آثاراً شخصية في مسيرة الثقافة العربية ذات شؤون متميزة. كما مثّلت — في الوقت نفسه — نفيّاً لما يمكن أن يثار حول قضية تفسير الثقافة بعوامل «اللاشعور» كما دعت إليها بعض المدارس الأدبية، ووجدت لها دعماً من مذاهب اتخذت لها إطاراً خاصاً في سياق علم النفس؛ فاعتمدت على دراسات خاصة، أجريت في حالات وظروف خاصة، ووضعت في سلك منطقي يمكن الدفاع عنه. إذ أن الشخص الخلاق الذي يمتلك قدرة ابتكارية، هو الذي يسمح لنفسه باقتحام أساليب التفكير البدائية أو المعقدة، ثم يعود إلى تيار التفكير المنطقي المألوف، بعد أن ينتج أثراً جديداً يرضي جماعة ما، أو تقبله على أنه ذو قيمة^(١٠).

إن «الابتكار المنظور» لا يظهر دون «تفكير مُخاطر» يتميز بالانحراف عن الشكل السائد لمجرى التعامل الاجتماعي، محطّماً القوالب المسبقة، مشحوناً بقدرات الخبرة الشخصية، مهتّداً بالاحباط في كل لحظة، في وقت تفرض

(٩) ديوان لبّيد بن ربيعة.

(١٠) جون كيميبي : الفيلسوف والعلم ص ٧٨ وما بعدها.

فيه القيم الاجتماعية طريقتهما التقليدية المتواترة في تنظيم الذات. فإذا درسنا المسودات والتشطيبات والمقاطع المحذوفة أو المجتزأة، دراسة متزنة دقيقة، لن نستنتج أنها ضرورية لفهم عمل أدبي منته، كما أنها لن تساعد في تقويم حالته الراهنة، لكنها ستساعدنا على فهمنا بلورة صفات النص النهائي. ولو «افتراضنا أن الكاتب نجح في جعل أشخاصه يتصرفون بحسب الحقيقة السيكولوجية، فلنا أن نتساءل ما إذا كان لمثل هذه الحقيقة قيمة فنية؟ إن أكثر روائع الفن العظيم تنتهك مقاييس علم النفس، سواء كانت تعاصره أو تتلوه، فهي تعمل في مواقف بعيدة عن الاحتمال»^(١١). وإن كان ذلك لا يلغي القيام بمثل هذه الجهود، لبلورة صفات النص النهائي كما تقدم.

وهذا يلقي ضوءاً مباشراً على تداخل «الليبدو» مع «الديدندو» من حيث الطابع الذاتي في تفسير النتاج الأدبي، إذ أنه لا يخلو أي تفسير للأدب — مهما كان مبتسراً — من «إسقاط» شخصي. وإذا كان بعض التقليديين الذين جمدوا على «قيم ثابتة» للأدب العربي، قد اعتبروا الشعراء الصعاليك — مثلاً — طفرة مرضية شاذة في سيرة الشعر العربي، فإن ذلك لا يمنع أن يكون أولئك المبدعون من أوائل الذين تعرضوا لمشكلة «الصدام مع القيم السائدة» وحاولوا التخلص من الاتجاه الذي رأى أن «المألوف» يتمتع بدرجة «القيمة المثلى»^(١٢).

الأدباء الحنفاء :

كما أن من المفيد — في الحديث عن ظاهرة الازاحة في الطاقة النفسية — دراسة نتاج تلك الفئة من المبدعين، الذين قادوا حركة الشعر

(١١) أوستن وارن، رينيه ويليك : نظرية الأدب ص ١٧٧.

(١٢) انظر : عائشة عبد الرحمن : قيم جديدة للأدب العربي ص ٤٧ وما بعدها.

العربي قبل الاسلام، وأطلق عليهم لقب «الحنفاء» لأنهم زهدوا في الدنيا، ورأوا أن تمام الراحة والاطمئنان في الإعراض عن الأوثان، والتوجه إلى إله واحد لانهائي، هو مصدر كل استمرار وسعادة وحب، عنده تلتقي الآمال وتنتفي الآلام، وبه تتحقق اللذائذ ويتم الارتباط بين ما هو نهائي وما هو لانهائي^(١٣). فمنهم «ورقة بن نوفل» الذي كان أحد من اعتزل الأوثان في الجاهلية، وقرأ الكتب، وامتنع عن أكل الذبائح المقربة للأصنام، وكان يكتب اللغة العربية بالحرف العبراني^(١٤)، وهو القائل:

لا شيء مما ترى تبقى بشاشته

يبقى الإله، ويودي المال والولد

وأظهر أعضاء تلك الجماعة «أمية بن أبي الصلت» فهو أغزرهم مادة، وأكثرهم تنوعاً في موضوعات شعره. يقول عنه ابن سلام: «كان كثير العجائب، يذكر في شعره خلق السموات والارض، ويذكر الملائكة، ويذكر من ذلك ما لم يذكره أحد من الشعراء، وكان قد شام أهل الكتاب»^(١٥). وما قاله قبل ظهور النبي محمد:

الحمد لله ممسّانا ومصبحنا

بالخير صبّحنا ربي ومسّانا

(١٣) المسعودي : مروج الذهب ج ١ ص ٧٨.

(١٤) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ج ١ ص ١٣٨.

(١٥) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ص ٢٢٠. الأصفهاني : الأغاني ج ٣ ص ١٨.

ألا نبّي لنا ، منا ، فخبّرنا

مابعد غايتنا من رأس محيانا

وقد علمنا — لو أن العلم ينفعنا

أن سوف تلحق أحرانا بأولانا»^(١٦)

فلقد كان أمية يعاني مشاعر الألم تنغرس وتفرّج في نفسه، كلما تذكر أهوال الآخرة التي سمع بها من التوراة والانجيل، مؤمناً بالبعث واليوم الآخر، والنار فيها سرابيل من قطران ومقامع من حديد؛ فتختلط بمشاعر اللذة والاستمتاع بما في الجنة من حدائق وعيون جارية وزروع طلعتها هضيم، وذلك بعد أن يرد الانسان الحساب ومعه سائق وشهيد^(١٧)، فتتداخل منازع الأمل مع أحلام اليقظة وأطياف الشجن، ويطبع ذلك تجربته التعبيرية على نحو واضح شفيف.

ومن الطريف المعبج أن يرد في شعر أمية رأيه في عدّ «الديندو» الصق بمجريات النفس الانسانية من «الليبدو» رغم معارضتها إياه، وتمسكها بالبقاء ومحاولتها الدائمة للتخلص من سيطرة المشاعر الهدمية والتمرد عليها، يقول:

مارغبة النفس في البقاء وأن

تحيا قليلاً ، والموت لاحقها

(١٦) جواد علي : الفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ج ٦ ص ٤٨٥ .

(١٧) انظر : محمد هاشم عطية : الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي ص ٣٦١ .

قد أيقنت أنها تصيرُ كما

كان يراها بالأُمس خالقُها

فيظهر العلاقة «الديالكتيكية» بين مايتجاذب النفس من مشاعر المتعة بالحياة، والشدائد المنغصة في مسيرة حياتنا المحدودة بأعمار سريعة الجريان والفوات. ويتضح — في هذا السياق — الإدراك العميق «لصيرورة الوجود البشري» بحيث يغدو أصلاً اعتقادياً، يحكم القنوات التي تصبُّ فيها تصرفاتنا الفردية والجماعية.

ويبدو من تطبيق الاستنتاج على آثار شعراء العرب قبل الاسلام، أنهم قد آمنوا بمصادرة أو مسلمة أساسية هامة، تتلخص في اعتبارهم المطالب الأخلاقية — بالمعنى الدقيق — تعلو المطالب الفنية، وأنه إذا كان هدف الفن هو خير العمل الفني، فإن هدف الأخلاق هو خير الانسان. وما من شك في أن خير الانسان لا يتحقق إلا إذا افترضنا — فيما نفترض — تمتع الانسان بالجمال، الذي تقدمه لنا الأعمال الفنية الجميلة، وعلى رأسها الشعر الذي اعتبر ديوان العرب، وعلّق الجيد منه على جدران الكعبة، وكذلك الخطب والأمثال التي كانت تمثل خلاصة تجارب وحكمة المجتمع العربي في ذلك العصر.

المتنبي والمعري :

فاذا انتقلنا إلى أبي الطيب المتنبي — مثلاً — ألفينا تلك الظاهرة تتلامح في ثنايا شعره، بين أطياف الحلم اليقظ تارة، وفي تضاعيف كلامه عن وصل الحبيب تارات أخرى. فهو يقول واصفاً تباريح الهوى ومشاعر

الألم، التي كانت أساس سعادته وشعوره بلذة المعاناة والخصم واللج في
الدلال والاعراض:

كم قتيلٍ كما قُتِلْتُ شهيدٍ
لبياضِ الطُّلى ووردِ الحدودِ
وعيونُ المَها ولا كعيونِ
فتكُتْ بالمتيمِّ العمودِ
رامياتِ بأسهمِ ريشها الهد
ب تشقُّ القلوبَ قبل الجلودِ
هذه مهجتي لديك لحيني
فانقُصي من عذابها، أو فزيدي
أهلُ ما بي من الضنى بطلٌ صيدِ
سد بتصفيفِ طُرةٍ وبجيدِ
شيبُ رأسي وذُلَّتِي ونُحولي
ودموعي على هواكِ شهودي
أي يومٍ سررتيني بوصالٍ
لم ترغمني ثلاثة بصدودِ

أين فضلي إذا قنعتُ من الدهر

رَبِّ عيشٍ معجَّلِ التنكيدِ

فاطلبِ العزَّ في لظى ودعِ الذُّ

لَ ولو كان في جنان الخلود^(١٨)

لقد وعى المتنبي بحسِّه الانساني وعواطفه البشرية المرهفة ومعاناته، احتمال أن الألم طريق الوصول إلى اللذة، وأن يكون في مقدور اللذة السريعة التسبب في ألم دائم، ففاضل ذاك بذاء، ودعا إلى طلب العزِّ في اللظى وترك الذل ولو في الجنان. وذلك بعد أن قرَّر — منذ البداية — أن لذة التأمل محاطة بقتل، هو نوع من الشهادة خاص، يتمثل في تأمل الجمال ذاته، حيث يقع المتأمل فريسة لفتك موضوع تأمله، فاذا به يمارس عملية «الانتحار» أو يخوض تجربة «المازوشية» التي تتميز بتعذيب الذات، فتمرع الآمال في حقل خصيب من الرؤى الغنية بالمشاعر المستمدة من موضوع اللذة الجسدية، وقد طرأت إزاحة للطاقة، فتحركت إلى الانتشاء بالتفرُّد واحراز مشاعر السمو والرفعة، وقد وقف شهوُّ على ذلك يمثِّل الرائي فيهم: شيب الرأس، والسلوك المستذل، ونحول الجسد، واضطراب الفعل الفيزيولوجي في البكاء، وما ينشأ عن مثل هذه الحالة من ترابطات في القدرات النفسية الأخرى، كالذاكرة والتخيل.

وما فعله المتنبي — هنا — نموذج من تيار ينتظم الشعر الغزلي كله، وما أيسر تتبُّعه على من يريد. ونحن واجدون في أي قصيدة — تحفل بعواطف

(١٨) ديوان أبي الطيب المتنبي ص ١٩ وما بعدها.

الحب وتفنيد لواعجه وأفانين التبعاه — أن المحبَّ الشاعر لا يتردّد في الإعراب عن درجة اللذة التي تسري في جسده بشكل عفوي، بعد أن يصبر على هجر الحبيب، أو يتخذ إلى وصاله أصعب الطرائق والسُّبل السلوكية. ولكم هي زاخرة بالاشارات المماثلة «قصائد الإلهيات» التي تستبدل بالإنسان الله، الذي لا يطاوله جميل ولا يقوم مقامه جدير، حيث تضع بين أيدينا نماذج للحب زاخرة بالممارسات الفعلية الدائبة، لازاحة الديدندو من موضوع إلى آخر، ثم الوصول بها إلى شاطئ الليبدو، حيث تعمرها حالة من الرضى، تستقرُّ بها في حالة من التوازن والهدوء — مهما تكن حالة العضوية آنذاك — بعد جني قطاف الخلاص من أسر كل عائق خارجي، وتحقيق روغان الذات من مسببات القلق.

إن رثائية أبي العلاء المعري التي مطلعها:

غير مُجدٍ في ملّتي واعتقادي

نوحُ بكٍ ولا ترثمُ شادٍ

قد اعتبرت من روائع الشعر العربي^(١٩) لأنها «جمعت صدق اللوعة، وعمق الفكر، فكانت مزيجاً من عاطفة خفاقة تتغلغل إلى أعماق النفس، وحكمة عميقة تتجلى خلالها قيمة الحياة بازاء الموت، في صور رائعة حسنة الاختيار». فهو يحسُّ فيها الشاعر المشتركة لدى أفراد مجتمع انساني، تنتظمه عادات متشابهة وتقاليد متقاربة، وعقائد وأفكار وشيجة الأسباب بتصور للحياة الدنيا يجعلها متاع الغرور، وتقف مشكلة الموت أمامه عائقاً في تعميق الشعور بالراحة والسعادة. يقول المعري:

(١٩) حنا الفاخوري : تاريخ الأدب العربي ص ٦٨٨.

صاح .. هذي قبورنا تملأ الرحد

ب، فأين القبور من عهد عاد؟

خفف الوطاء ماأظن أديم الأر

ض إلا من هذه الأجساد

سر إن استطعت في الهواء رؤيد

سدا لا اختيالاً على رفات العباد

رب لحيد قد صار لحداً - مراراً

ضاحك من تراحم الأضداد

تعب كلها الحياة.. فما أعجـ

ب إلا من راغب في ازدياد»

الشعور الضمني :

لقد بدا لذلك الرعيل من الأدباء والشعراء - بالممارسة والتكرار
والمعيشة - أن الحياة الانسانية تنتظم وتسير نحو هدف آخر يتعداها، هو خير
الانسان كاملاً. وغدا الفن يترفع عن الفكرة العامة الفجة، في التمييز

(٢٠) أبو الغلاء المعري : سقط الزيد . ص ٧٠

السطحي البسيط بين الخير والشر، ويعمل جاهداً للنفوذ إلى قلب الأشياء، واكتشاف وشائج ربطها وتفاعلها، والدخول في أسرار التأمها وانفصالها. فنشأ عن ذلك نوع من الشعور الضمني، بما يمكن أن نسميه «مابعد الجمال» أو «مابعد القبح» ركزوا عليه اهتمامهم، ولم يدّخروا وسعاً في رياضة النفس على إدراكه — ولو بالتحنُّث والوحدة والانقطاع عن أسباب الحياة — ووكدوا عليه جهداً غير قليل.

وإذا كان لامناص من الخضوع للدوافع الانسانية، مع تحديد مدى العلاقات بين الأفراد ونوعيتها، فانه لابد من الوقوع تحت آثار الطاقة النفسية التي تزخر في كل آنٍ بجديد، يمكن أن يمثّل «إزاحة» بسيطة أوهامة، في اتجاهاتنا ومواقفنا إزاء الواقع والعالم الخارجي الذي يحيط بذواتنا.

إن التعارض القائم بين «الأنا» و«الآخر» لايزكي فاعلية الشعور به شيء أكثر من «التكامل» الذي يحصل في التأمها كلاً واحداً، تجاء أي خطر دائم يهدّد النوع البشري، أو أي عائق يمنع إرواء دافع التكاثر والوصول بالشخصية إلى حالة التوازن والهدوء. فالقدرة على الانفلات من الواقع والعودة إليه، والتعبير عنه، هي أبرز ما يميّز النشاط الابداعي عن التخيلات الاضطرابية والهلوسات العقلية. ونمو هذا النشاط الفني وتطوره يمكن أن يتتبع، فنكتشف النسق الذي يتم وفقه الشعور بالتوازن، ولا سيما في حالات إضعاف طاقة الجسد — كما مرّ معنا — والسيطرة على صرفها بطريقة الديدندو، الذي لا يلبث أن يتحول إلى ملء نفوسنا بمشاعر الحب واللذة والهدوء والرضى، بعد أن يتحول إلى ليبدو.

الحرارة - قيمة

تفرض حركة الحياة على الانسان العربي المعاصر أنواعاً مختلفة من السلوك، مبدعاً ومتلقياً، تعتبر مقدمة لازمة لتفاعله الاجتماعي، وجزءاً لا ينفصم من مجرى صيرورته التطورية. وخلال هذه الرحلة تتمزق أطرٌ عديدة، كانت تشكل نسيج حياته الفردية، وتتلاشى متجزئة فيلتحم بعضها بالمعطيات الجديدة، ويندثر بعضها الآخر لغرابته عن الأطر الواقعية الفاعلة ويفقد قيمته. وانطلاقاً من ذلك لابد من التعرض لفكرة «القيمة» بمعناها الاصطلاحي، بغية الوصول إلى نوع من التحديد الكافي، ينير جانباً هاماً من جوانب الحديث عن التجارب الأدبية والنقدية، سواء ذلك في إطار الشكل أو مايتعلق بالمضمون الذي تعرضه في ثناياها — تارة — وتشير إليه — تارة أخرى.

مجال القيم :

لقد أصبحت كلمة «القيمة» ذات شيوع ملحوظ في كتابات المفكرين والأدباء والنقاد منذ القرن التاسع عشر، بعد أن كانت البحوث لا تذكرها صريحة؛ وإن كنا نلفيها متضمنة في آثار كبار الفلاسفة والمفكرين منذ ازدهار حضارة اليونانيين. فنظرية القيمة لم تنبثق من نتاج جهد فيلسوف عظيم واحد، وإنما تضافرت في صياغتها عقول ممتازة كثيرة، عمل كلٌ منها وحيداً دون تنسيق مسبق لبحث بعينه مع الآخرين، بحيث تمكن من إقامة

قسم هام من بناء كبير. ولذلك نجد هذه القضية في كتب الأدب والعقائد وعلم النفس والاجتماع والأخلاق والمنطق والاقتصاد السياسي والفلسفة والفيزياء وغيرها؛ بحيث تأخذ تحديداً يختلف من موضوع إلى آخر بقليل أو كثير. لكنها لا تعدم — جميعها — فكرة «المعيار» أو قياس شيء بالنسبة إلى شيء آخر، قد يكون مادياً أو غير مادي، وكأننا نوضع الأشياء في ميزان غير مرئي، ويتمُّ تقدير أهميتها أو قيمتها. وهذا ما يضيف على فكرة القيمة نوعاً من الحركية، تشمل من خلاله موضوعات غير محدودة، رغم أنها لا تجتمع في نظرية واحدة، أو وجهة نظر موحدة، ويجعلها مرتبطة بالفلسفة العامة.

ويمكن القول ببساطة بأن «حقل القيم» أو «السلم القيمي» يتألف من جملة النعوت التي نشعر إزاءها أننا مدفوعون إلى تفضيلها عما سواها. وهذا يعني أن مبدأ اختيارنا النعوت أو الصفات الدالة على «قيم» ليس مبدأ ملزماً مطلقاً، وإنما الأمر رهناً بوجهة النظر، واعتبارنا شيئاً واقعياً ذا قيمة يعني اتصال قيمته بوجوده العضوي، وإن كان يخيل إلينا أن القيمة ترتبط — فقط — بالشعور القادر على إدراكها.

القيمة والنمط :

وسواء ارتبطت القيم — من أجل تحقيقها — بكائنات حية أو لم ترتبط، فإنها لا توجد على هيئة كائنات حالية يمكن تعيين وجودها ونهايته؛ لأن القيم تقع خارج الزمان، على هيئة ذوات تتحقق في الزمان عندما تتوافر شروط ظهورها. لذلك يشترط تحقق القيمة وجود «نمط — قيمي» غالباً ما يكون ذا ارتباط بالتاريخ، كأن يقاس عمل أدبي حالي بآخر سبقه، مما اتفق على اعتباره قيماً، كالأوديسة أو المعلقات وغيرها، فإذا كان يجاريه وصف بأنه «قيّم». على هذا النحو قد توجد مجموعة من الأعمال القيّمة، تختلف فيما

بيها واقعياً، لكنها ترتبط بأنماط جرت العادة على اعتبارها قيمة. فالنمط أشبه
بوسيط يفف بين «القيمة المثالية المجردة» وما هو «متحقق» وإن كان في
وسعنا إطلاق أحكام تتناول النمط نفسه.

بقول أمية بن أبي الصلت:

إِلَهُ الْعَالَمِينَ وَكُلِّ أَرْضٍ
وَرُبُّ الرَاسِيَاتِ مِنَ الْجِبَالِ
بَنَاهَا وَابْتَنَى سَبْعاً شِدَاداً
بِلا عَمَدٍ يُرِيْنَ وَلَارْجَالِ
وَسَوَّاهَا وَزَيَّنَّهَا بِنُورٍ
مِنَ الشَّمْسِ الْمَضِيئَةِ وَالْهَلَالِ
وَشَقَّ الْأَرْضَ فَاَنْبَجَسَتْ عَيُوناً
وَأَنهَاراً مِنَ الْعَذْبِ الزُّلَالِ

هذه المقطوعة من الشعر الجاهلي تعدُّ «حديثاً» بالنسبة إلى المفاهيم
الاعتقادية الإسلامية؛ وما فيها من تعبيرية معنوية يتمتع — بالتالي —
بالصفة «القيمية»، من حيث إمكان سلوكه في تيار ذلك الفكر وآفاقه
ومعطيته. وهذا الاتجاه لا يفقد التمتع بهذه السمة، مابقيت الاطلاقات الايمانية
للدين الذي عبّر عنه، ولشدها يتضح هذا، لدى مقابله بقول الشاعر المهجري
«رشيد أيوب» بعد مرور أربعة عشر قرناً على نظم شعر أمية، حيث يقرّر:

خلق الرحمنُ هذي الكائنات

وحباها كلَّ حبٍ أزلي

كلما شاهدتُ تلك النيّرات

وجمالُ الله فيها ينجلي

دقَّ قلبي دقةً النائي الغريب

ذكر الأوطان والعهد القديم

إن عين الحبِّ ليست ترقد

هي عين الله بارينا القدير

هي في الشمس التي تتقد

وذرى الأفلاك منها تستنير

ويمكن الحكم على اتصاف قول «طرفة بن العبد» التالي بالحدائث، حين يقابل بوجهة النظر التي يعبر عنها «إيليا أبو ماضي» انطلاقاً من موضوعة قيمية مسوّغة، تشكل الهيكل النظري لاتجاهه السلوكي في الحياة:

يقول طرفة شاعر الجاهلية العربية:

فان كنت لا تسطيع دفع منيئي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ويقول في الائمة السببية للظواهر الوجودية، من المنظار نفسه ايليا أبو ماضي، وقد انتهج ذلك قراراً يدافع عنه بالتسوية:

أراد الله أن نـمـشـق

لـمـا أوجد الحسنا

وألقى الحب في قلبك

إذ ألقاه في قلبي

فن يعلم بعد اليوم

ما يحدث أو يجري

وكذلك يتسم قول «ابن الفارض» بقيمة الحداثة، إذ ينظم:

ياقبلتي في صلاتي

إذا وقفتُ أصلي

جمالكم نصب عيني

إليه وجهت كلّي

قياساً، إلى قول «أبي القاسم الشابي»:

في فؤادي السرحيب

معبد للجمال

شَيْدَتُهُ الْحَيَاةُ

بِالرُّؤْيِ وَالْخِيَالِ

فَتَلَوْتُ الصَّلَاةَ

فِي خَشْوَعِ الظَّلَالِ

الشعر القيم :

وقد اختلف مفهوم الشعر القيم، من آن لآخر عند العرب، حيث ردّه «الأصمعي» إلى اللفظ والصياغة، وعدّ أشعر الناس «من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً، أو إلى المعنى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً». ورأى «الجاحظ» أن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك؛ فانما الشعر صياغة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير».

وكذلك نظر في الشعر «أبو الهلال العسكري» من حيث هو «كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأفضله ماتلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن». وذهب آخرون إلى أن تقويم الشعر معياره المعنى، وفي مقدمة من عبّر عن هذا المذهب «الجرجاني» إذ رأى «الألفاظ أوعية المعاني، فانها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، إذا وجب المعنى أن يكون أولاً في النفس، وجب أن يكون اللفظ الدال عليه مثله في النطق، فأما أن تتصور في الألفاظ

(١) الجاحظ : الحيوان ح ٢ ص ١٣١.

(٢) أبو الهلال العسكري : كتاب الصناعات ص ٤٣.

أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتوابعه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ، أو أنها تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن، ووهم يتخيل إلى من لا يوفي النظر حقه»^(٣).

وقد نحا «ابن رشيق» في مثل هذا الاتجاه بقوله: «فاذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازاً لاحقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن»^(٤).

ومزجت فئة ثالثة بين هذين الاتجاهين في تقويم الشعر، فقال ابن طباطبا: «واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة، وحسنة ومجتلبة لمحبة السامع له. والناظر إليه: أن يتقنه لفظاً، ويبدعه معنى، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصاراً، ويكرم عنصره صدقاً، ويدنيه سلاسة، ويعلم أنه نتيجة عقله وغرة لبه وصورة علمه، والحكم عليه أولاً»^(٥).

المعارية :

ولابد — هنا — من لفت النظر إلى أن إصدار الحكم على «أثر ما» بأنه «قيّم»، أو وضع أساس لوجود «معيار» يقاس به النمط والمتحقق على السواء، هو ما يجعل القيم تتحقق بحسب قواعد معينة، تختلف من عصر إلى عصر، ومن إنسان إلى آخر. لأن عواطفنا القيمية تنساب في ترع وأخاديد،

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ص ٥٦.

(٤) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٦٤.

(٥) ابن طباطبا : معيار الشعر ص ١٢١.

بحسب عاداتنا الاجتماعية والفردية، ومن العسير أن نميز بجلاء ماهو «قيمة حقيقية» وماهو «تتريع قيمي». فالأحكام القيمية تعبّر عن عواطف — بالدرجة الأولى — وهي — بالتالي — لا تقبل الوصف بالصدق أو الكذب، كالقضايا العلمية التجريبية أو المنطقية الصورية.

ويمكن تصنيف موضوعات علم الجمال، التي تدخل في إطارها جملة البحوث النقدية في الأدب، في أنواع أربعة رئيسة، هي:

١ — أحكام معبّرة عن تعاريف عبارات جمالية، أو أحكام عن شرعية تعاريف معينة أو إمكانها.

٢ — أحكام تصف ظواهر الخبرة الجمالية وأسبابها.

٣ — نصائح تتعلق بالحضّ على التأمل الجمالي.

٤ — أحكام واقعية جمالية.

فالنوع الأول — وحده — هو ما يمكن أن يقال بأنه يشكل فلسفة جمالية، أما النوع الثاني فهو من اختصاص علم النفس أو علم الاجتماع، والنوع الثالث لا ينتمي إلى أي فرع من فروع الفلسفة أو العلوم، وكذلك النوع الرابع لا يمتّ إلى الفلسفة الجمالية بأي صلة.

وهذا ما جعل «الفرد جولدز آير»^(١) يرى أن سبب عدم قبول القضايا الجمالية، هو أنها مجرد قضايا ذاتية، وأن وجود أي لفظ أو تعبير جمالي في قضية لا يزيد شيئاً إلى معناها الفعلي أو الواقعي. فقولنا عن أديب ما: «لقد

(١) Ayer : Language, Truth and Logic, chap. 6

أساء بوصف السرقة» لايعني أكثر من قولنا: «وصف السرقة». والاضافة «لقد أساء» لاتنفع في الايضاح ولا تغني التعبير، بل هي — ببساطة — تظهر عدم استحسان ذلك الوصف. وهذا مشابه لقولنا: «لقد وصف السرقة» باللهجة غريبة من عدم الرضى، أو مماثل لكتابتها باضافة علامة تعجب خاصة؛ واللهجة والتعجب لا يكسبان معنى الجملة الحرفي شيئاً إضافياً، وإنما يستخدمان لبيان أن الجملة تعبر عن مشاعر معينة لدى المتكلم. وهذا مايجعل قولنا: «وصف السرقة إساءة» قضية ليس لها معنى واقعي، أي لايمكن أن تتصف بالصدق أو الكذب.

ففي جميع الحالات التي يصدر فيها امرؤ حكماً جمالياً، يكون عمل اللفظة الجمالية عمل «محرّك» معين، لكنها لا تكسب الأشياء التي تعبر عنها أي إيضاح. لذا يستخدم مثل هذا النوع من الأحكام الجمالية لاثارة استجابة معينة في أمرٍ ما، أو طلب اتخاذ موقف بالذات، فتتغير بحسب الظروف والأحوال.

وعلى هذا المنوال تعتبر الثقافات الانسانية — على اختلافها — ترعاً قيمية، حدثت بحسب تقلّب الأزمان والأحوال والظروف والبيئات، ومسّ تأثيرها الأذواق والأحكام ووجهات النظر، في الملبس والمسكن والمأكل والمشرب. وإن كان لا يغيب عن بالنا ميل المجتمعات إلى المحافظة على ماهو قائم، والمألوف — في هذه الحالة — يغدو مرادفاً لما هو قيّم. وهذا هو السبب في اعتبار بعض الآثار — التي تصب في اتجاه مجرى التركة القيمية — ذات مكانة قيمية أكثر مما تستحق. فالذي يعدّ الشكل «الخليلي» للقصيدة هو «النمط — القيمة» لاشك أنه سينظر بعين التعاطف لقصيدة خليلية، إذا طلب منه إجراء مفاضلة بين قصيدتين: إحداها تقليدية لقواعد الخليل،

والأخرى مرسلة تبعاً لانتقائية مبدعها؛ مثله كمثّل رجل متقدم في السن يعجب بسلوك تقدير إجلال الأب والأم والانقياد لهما، لاتفاق ذلك مع «القيم الأخلاقية العليا» في الاعتراف بالجميل والاحترام.

وقد رأى «ريمون رويّه» أن هنالك تشابهاً عاماً بين «حركة توزيع المياه» و«تطوير القيم» في الترع. فالثقافات الراقية تنشأ من روافد كثيرة، ولولا انطواء هذه الثقافات على قيم محضة خالصة، لما قدرت أن ترتقي وتتكامل عن طريق الامتزاج والتفاعل. ويضرب «رويّه» مثلاً على ذلك الثقافة الغربية التي هي «نتاج روافد متنوعة غاية التنوع، انصبت جميعاً في التيار الرئيس: اليوناني — اللاتيني، وهو ذاته معقد تعقيداً شديداً، لأن قوامه روافد مصرية، وهندية — أوربية، وآسيوية، وسامية... الخ. واليوم ترد — بتوسط الأنكلوساكسون بوجه خاص، وبتماس العالم كله — عناصر هندية ومغولية سوداء، بله عناصر من حياة القبيلة الابتدائية أيضاً»^(٧).

فالروافد الثقافية التي تكتسح غيرها تمتاز — في أغلب الأحيان — بأن لها قوة قيمة أعظم، وأنها تشكل تقدماً بوجه عام. فتبيد العناصر التعسفية في الثقافات بعضها بعضاً، وتنضم القوى القيمة بعضها إلى بعض. وهذا يعني أن الأشكال تستمد مما تحتويه بالفعل، وليس من مجرد تكوينها الخارجي ذاته، وأن هنالك علاقة تضامن وتكامل قيمي في الشيء الواحد؛ فإذا أخذنا بالشكل استدعى ذلك النظر إلى مضمونه، وإذا بدأنا بالمضمون تطلّب ذلك النظر في الشكل.

وقد حدث في المجتمعات العربية تغييرات في القيم والتقاليد، تغيرت شداتها واتجاهاتها وأغراضها، واختلفت البدائل القيمة المطروحة، بتفاوت

(٧) ريمون رويّه : فلسفة القيم ص ٢٢.

الأفراد والهيئات والمؤسسات الرسمية. وتوقف كثير من محاولات التغيير تلك، عند الحدود الشكلية الصورية، بسبب فراغ المضمون الذي اعتمدت عليه من البديل الحقيقي، وبتأثير خوائها الفكري وفقرها الغائي.

وأصاب الشعر — كما أصاب جميع الأنشطة الإبداعية والأدبية الأخرى — ما أصابه من حركة التتريع أو التطوير؛ وكان من أهم القيم الإيجابية التي ساهمت في التغيير، ما انطوت عليه بعض الآثار من «حداثة» دفعت إرادة التطوير باتجاه إيجابي، وساعدت على توضيح وبلورة جوانب الاختلاف بين الطارف والتليد. فما يحدد المسافة بين الكاتب والجمهور: نوع من العلاقة ذو طبيعة خاصة، وليس رابطة مجردة بين مبدع الأثر والمستفيد منه، ليس علاقة اقتصادية بين منتج ومستهلك تقوم دون أي اعلانات فكرية ترمي لتحقيق أغراض معينة. وتتمثل هذه العلاقة في الصياغة التعبيرية للروابط والعادات والتقاليد والأعراف والقيم الفاعلة في المجتمع الذي يعيشان فيه — بالدرجة الأولى — ثم فيما يقوم بين هذا المجتمع والانسانية جمعاء من صلات.

فان فهم وتفسير مكونات الأضمومة التعبيرية من سلوكات البشرية، التي تمضي في طريقها — صُعُداً — إلى الاتساق التام مع ظواهر الحياة الأخرى، تبقى في موضع الصدارة، مهما اختلفت المذاهب الاعتقادية المحركة على المستوى النظري أو تخرجت مناحيها، بين القارئ والكاتب. والمواقف المسبقة، التي لا تتخذ بعد مناقشة ودراسة وتحليل، هي أول ما يجب استبعاده من مضمار الإبداع، سواء ذلك في العلوم والفنون. فالمبتكر هو العين المستقبلية التي تستشرف بها المجتمعات البشرية آمالها في الحياة، وكل أثر أدبي لا يعتبر ذلك مهمته الرئيسة، وإن لم تكن الوحيدة، فهو لاشك يسقط.

الغائية الأدبية :

بذا يبدو أن غرض الأدب هو الكشف عما هو أكثر عمقاً من سطح التجربة اليومية العادية، وهذا يعني أن الأدب نزعة «عقلية — نفسية»، تستبذُّ بأشخاص دون آخرين، ويدركها المثقف قبل المتعلّم، والمستقصي قبل المتتبّع، وأن ما تفعله في المتلقي يختلف من شخص إلى آخر، بمدى ما يمس الأثر شغافه واشتراك الأرضية التي يقف عليها كاتب التجربة ومتلقّيها. قد يكون هذا النوع من التجارب صورياً ذهنياً، ولكن ما يهبه الحياة ارتباطه الوثيق بما هو واقعي عملي واجتماعي. فلا ثنائية بين الفكر والواقع، ولكنها قطبان للوجود تتلاحم خلالهما «الظواهر الأضداد» فتتحد من جديد — في لبوس ليس واحداً منها بالذات، ولا غريباً عنها كلياً — بحركة صميمة لازمة تتعدّى إطار الرواسم الشكلية.

المستقبلية :

ولغة العبور مما هو حاضر إلى ما هو مستقبلي يجب أن تتحقق فيها خصيصة التجاوز، التي تجعل الأدب أداة بناء وتكوين وتشكيل. وسبيل ذلك فتح الحوار — بالمعنى الواسع العام — بين الكاتب والقارئ، لأن الأول لا يستقي موضوعاته من الفراغ المطلق ولا يتوجّه إليه، وكل ما قاله دعاء «الفن للفن» تذروه الرياح مع أبسط رغبة في إظهار «الأثر» أمام «الآخر». وهذا أحد العوامل الفاعلة في الوصول «بالقيّم» إلى ما يستحق، ومساعدة «السليبي» في سرعة الرحيل، فالخصومة الفنية بين أنصار القديم وأنصار الحديث ليست بنت هذا القرن. وإنما احتدمت جبهة مرّات ومرّات، أكثرها حدة وتميزاً في أيام «أبي تمام» حول شعره، فأثارت حركة النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري. وذلك لما أدخله الطائي على مضمون الشعر

العربي بقيمه ومقاييسه، وبلغ التعصب لهذا الشاعر أو عليه ما أنتج مؤلفات وآراء متعاندة تتجدد حتى اليوم.

روى «الصولي» عن رجل اسمه أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي أنه قال: «وجّه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً، وكنتُ معجباً بشعر أبي تمام، فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وعاذل عذلتُه في عذله

فظنّ أني جاهلٌ من جهله

حتى أتممتها، فقال : أكتب لي هذه. فكتبها له، ثم قلت: أحسنه هي؟ قال: ماسمعت بأحسن منها. قلت: إنها لأبي تمام. فقال: خرّق.. خرّق»^(٨). وقد تنبّه «الآمدي» إلى الأسلوب الموضوعي الذي يقوم على المقابلة بين موضوعين متشابهين في الشعر، وما في ذلك من مظاهر الخداعة، مما يدفع إلى الاحتراز عن إطلاق أحكام عامة في التجربة الإبداعية برمّتها، وذهب إلى القول: «أنا أذكر في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان، فأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيها أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيها أشعر عندي على الإطلاق، فاني فاعل غير ذلك»^(٩).

نعم، لا يمكن الحكم على شعر دون شعر باطلاق، ولا يمكن ارتداء الشكل الذي عبّر عن حرب «داحس والغبراء» في الاحتجاج على تفجير القنبلة

(٨) أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمام ص ١٧٥.

(٩) الآمدي : الموازنة بين الطائيين، أبي تمام والبحثري ص ١٧٦.

النووية، أو الحرب الباردة بين المعسكرين الكبيرين في قوى السياسة العالمية. وإن الموقف المنهجي الموضوعي الذي اتخذته الآمدي في موازنته، هو مثال واضح على الحداثة النقدية، وما يزال — بسبب ذلك — يتمتع باحترام وتقدير دارسي الأدب ونقاده، بدرجات تعزّز أسبابه وتعضد دوافعه بمنهجية واضحة حذرة ناضجة. فالشاعر أو الكاتب أو الناقد — في الأثر الموسوم بالحداثة — يتوجه إلى الناس الذين يتفاعل معهم، لايمانه بقدرتهم على التفكير وزيادة ممارسة هذه الفاعلية الانسانية وتعميقها. وهذا لا يتم بتلقينهم الأفكار، بل عن طريق مشاركتهم التفكير في قضايا المجتمع والحياة والمصير. وهي قضايا تتسم بالشمولية والجماعية، وتكسب الأثر الحق في البقاء مصدراً يستلهم في العصور التالية، لتغيير وتطوير الحياة الانسانية.

لقد اعتمد واقع العمل النقدي، لفترة من الزمن غير قصيرة، المصادرة القائلة: «إن الوقائع التي نعلمها خيرٌ من المجهول الذي نتوقعه»، في وقت سادت الشعر قصيدة "بادية الوضوح والمرمى، تعتمد نوعاً من النظم الشكلي المحدد مسبقاً. لكن هذه القضية تحولت إلى برهان منحرف على موضوعة نقدية غامضة، شديدة الابتعاد عن جوهر الواقع؛ عندما انعكست بين فكي النقد الأدبي إلى تقويم التجربة الواحدة، بناء على عامل الثبات المستغرق في ضمير الزمن وفي ثنايا الأدب.

المثلية :

وأدى هذا الزعم إلى موقف سلبي، تردّد صدهاء في كثير من المؤلفات والدراسات — بدعوى أن الأدب مرآة مجتمعه — جمدت في الإلحاح على أن لا يدخر المبدع وسعاً في تكريس هذه القاعدة. وأتى حين من الزمن اعتبر فيه هذا القول ملخصاً للواقع الأدبي دون جدال، من حيث أن «الأدب مرآة

الأمة، ومجتلى عواطفها، ومعرض أخلاقها، ومظهر معتقداتها وعاداتها، والمعبر عن مثلها وآمالها وآلامها، والمتحدث عن صلة الأفراد والجماعات بعضهم ببعض، وعن صلة الأمة بغيرها» (١٠).

وهذا كلام لا يصدق إلا في حالة خاصة واحدة، هي أن يكون جميع الأدباء — ناثرين وشعراء — قد نقلوا الوقائع كما هي، نقلاً حرفياً دون زيادة أو نقصان؛ وهو أمر لم يتحقق في أي حضارة إنسانية حتى الآن. كما أن خطأ هذا الكلام يظهر من خلال اتخاذه قاعدة ضمنية مغلوطة، تفسر الأفعال الانسانية بشكل آلي صرف «فعل — رد فعل» وتفترض أن «رد الفعل» يجب أن يكون من جنس «الفعل» حتماً، وهذا يستدعي نتيجة خاطئة أيضاً، مفادها القول بأن جميع الأدباء يتخذون موقفاً ردياً واحداً تجاه واقعة أو حادثة واحدة، على نحو لا يسوغه إلا القول بوجوده. ويلغى هذا الرأي مانراه من تنوع غنسي في النثر والشعر، حتى بين موضوعات واحدة الاطار تناولها مبدعون مختلفون، أو حوادث متشابهة عبّر عنها أديب واحد في ظروف زمانية ومكانية مختلفة. وقد فات أصحاب هذا الرأي الالتفات إلى أن من المرايا ما هو غير مستوي، وفيها المقعر والمحدّب والمنعرج السطح، ولكل نوع أقسام ومعايير تختلف بتفاوت وضعه الراهن وتكوينه.

كما دأبت تجارب أدبية كثيرة ممتدة، تبحث لنفسها في مجال «المألوف» عما يسوّغ وجودها، ونظم كثير من الشعراء مقطوعات تتصف ببعض الجودة اللفظية الشكلية، لكنها بقيت تتصوّع تقليدية، وتفوح منها رائحة «القيم» الجاهلية. حتى إذا أعيّاها استشراف المستقبل ومتطلبات الحداثة وخصائص المعاصرة، التي لا بدّ أن تقوم على أصول فكرية تتناول المضمون، قبل أو مع

(١٠) أحمد محمد الحوفي : الحياة العربية من الشعر الجاهلي ص ٣.

تناول الشكل؛ انكفأت على نفسها، وانهدمت أركانها، واختنقت تترنح في زوايا عدم التضج والضعف والركالة والشخصية والرومانسية المفتعلة، وسوى ذلك من مجهضات.

ثم آن الأوان للتخلص مما رآه «أرسطو» خلاصة الحكمة المطلقة في قوله: «إن الشعر هو أوفى الفنون تعبيراً عن العنصر الكوني الموجود في الحياة والانسان، ففيه تتجلى الحياة البشرية مصفاة من العرّضي، محررة من ربة البيئة المادية. وإذا كان الشعر والفلسفة يحاولان التعبير عن هذا العنصر الكوني، فهما يختلفان في أن الشعر يعبر عنه بطريقة التصوير الحسي»^(١١).

ونحن نرى الشعر أحد الفنون التعبيرية عن العنصر الكوني، ولكننا نرفض وقف غايته على عرض الحياة البشرية مصفاة من العرّضي، محررة من البيئة المادية؛ لأن ذلك يعني نهاية الشعر — لابقاءه، كما ظن المفكر اليوناني اللاشاعر واللاشعبي. فان دعوة «الفن للفن ذاته» التي استنبطت من مصادر كثيرة — أهمها أرسطو — أظهرت خواءها وعدم صمودها — أيضاً — أمام الحاجات الاجتماعية والقضايا الانسانية المصيرية. فالشعر — بوجهه الذاتي — يتعلق بالمبدع وأسلوبه، كما يتعلق بالانسانية التي هو جزء من تراثها — في وجهه الموضوعي. وهذه الديالكتيكية صميمة لاجبال إلى رفعها، والنقود والتواريخ الأدبية والآداب التي تدعو إلى تلك الفكرة، تقضي على نفسها بأن تكون مرحلية بالضرورة، ولا تتمتع بخاصة الحداثة.

الفردية والجماعية :

إن مانراه في الواقع وما أثبتته التجريب النفسي، هو أن فهم إنسان إنساناً آخر — فهماً تاماً يشمل الذاتي والموضوعي — شيء مستحيل. إذ لا يوجد في

(١١) أرسطو : كتاب الشعر ص ١٩١.

البشرية كلها شخصان اثنان تتطابق لديهما الأفكار والمشاعر والدوافع والموروثات والتأثيرات البيئية. أما الذي في متناول الانسان، فهو أن يكتشف «الآخر» على مراحل، من خلال مواقف وأفكار. والشعر يمكن أن يزيد وعينا بهذه الطريقة، فتتعرف شخصيتنا وشخصيات الآخرين فيه.

ليس الشاعر نبياً ولا عرافاً، لكن هذا لا يحول دون توقعه للحدث المستقبلي. وهنا تكمن القدرة الاستشرافية والاستنباطية، التي تجعل الأثر الأدبي أعلى اتصافاً بالديمومة والاستمرارية، مرشحاً للبقاء، من حيث هو مصدر لما يتعلّق بحياتنا اليومية، أو مصيرنا الذي ينطوي رأينا فيه على جملة اتجاهاتنا الأخلاقية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية، فيسلك وجودنا في طريق دون آخر، لأن الابتكار لا يمكن أن يوجد في فراغ مجرداً.

كما أن ظاهرة الابتكار لا يمكن تفسيرها من داخل الأديب وحسب، فقولنا بوجود «حساسية خاصة» أو «قدرة انطباعية» أو «قدرة بنائية حدسية» لتفسير الابداع الأدبي — كما فعل «دي لاكروا» و«برغسون» وأتباعهما — لا يجدي إذا كنا نريد وصفاً دقيقاً للمبدع؛ يضاف إلى ذلك أن مثل هذه الأقوال بحاجة إلى إيضاح وتفسير ووصف أيضاً. والقضية التي تفرض نفسها على بساط البحث — لو أردنا أن نترك التعميمات الكلية جانباً — هي أن الأديب لا يكون أديباً والشاعر لا يكون شاعراً، إلا إذا ظهرت «علاقة ما» بينه وبين مجتمعه.

نحن — وهنا — لانتحدث عن امتلاك أداة التعبير — اللغة، لانتكلم عن الشرط المادي للكتابة، لكننا نقصد المثير الذي يوحى بالحدث، والذي يعتبر الشرط الضروري لتحويل ذهنية الكاتب من حالة السكون والاستقرار إلى حالة الحركة والفعل؛ وهنا نطبق القاعدة النفسية العامة التي تقضي بأنه

لا يمكن تفسير أي ظاهرة بعزلها عن مجالها. فالصراع القائم بين المبدع (الأنا) ومجتمعه (نحن، هم) مهما كانت طبيعته، يشكل نوعاً من العلاقة، تميل إلى التوازن كلما اقترب «الأنا» من «النحن» أو «الهم». ويزداد الصراع توتراً كلما أحس الأديب بابتعاد «النحن» أو «الهم» عما هو «قيم» بالنسبة له، ويكون ذلك سبباً فاعلاً في جعل الأديب يلجأ إلى تعديل تلك العلاقة بأسلوبه الخاص، بوساطة اللغة، بالكتابة، سواء كان ذلك قصيدة أو قصة أو مقالة أو غير ذلك.

وقد ينير هذه القضية أن نتساءل: لماذا نقرأ قصائد الشعر الجاهلي، أو رسالة الغفران؟ هل نقرأها لمعرفة ما يشترك به مبدعوها مع بقية البشر، ونحن في هذه الحالة نستطيع أن ندرس أي إنسان آخر، فنحصل على المعلومات ذاتها؟ الإجابة الواضحة على ذلك هي النفي، لأننا إذ ندرس القصائد الجاهلية أو المعري، فإنما لنكتشف ما تفرّد به الشاعر الجاهلي أو المعري، أن نعرف ونكتشف ما جعل عنتره عنتره، والمعري المعري، وطرفة طرفة. بل إن دراسة مرحلة أدب أمة من الأمم أو حركته، لاتهم الدارس بوصفها تشترك مع بقية الآداب، بقدر ما تهم بوصفها حالة خاصة ذات معطيات وصفات وخصائص متميزة، تفردتها عما يشابهها ويقابلها من تراث مجموعات إنسانية أخرى. وهذا أحد الأسباب التي تجعل النتائج المستخلصة عن أدب أي أمة — مهما تكن دقيقة — غير قابلة للتطبيق بحالتها الراهنة على أدب أمة أخرى، بل لابد من إجراء تعديلات وتبديلات ومعايير عديدة، ولن تكون — بعد ذلك كله — أكثر من دراسات يستأنس بها ويستفاد منها، كي لا يبدأ الباحث من نقطة الصفر^(١٢).

(١٢) درس هذه المشكلة — الظاهرة بشكل مستفيض «أوستن وارين» و «رينيه ويليك» في كتابها «نظرية الأدب» ص ١٥ وما بعدها.

لاشك أن الانسان يخشى مايجهله، ويدخله الشك في ماهو غامض يستعصي على فهمه، لذا ينزع العقل البشري إلى البحث عن العلاقات والأسباب في ظواهر الطبيعة والحوادث الاجتماعية والمشاعر النفسية. ويتخذ لذلك طريقة أسلوبية تميّز كل شخص عن آخر، وإن كان لايعدم وجود تشابه — نوعي وكمي — بين تلك الطرق. والشخص المبدع — الأديب هو الذي يستطيع أن يحوّل الخوف الفاعل — الذي يدفعه في بحثه الشخصي لاتخاذ مواقف مقابلة أو احترازية أو عدائية — إلى سبل آمنة أو غايات تدخل الأمن في اعتبارها.

ويرتبط بهذا سمة من السمات الابتكارية، تظهر في منحى القدرة التفسيرية التي يملكها الأديب، باعتباره طرفاً مؤثراً في علاقة راهنة بين المادي واللامادي، لديه القدرة الابداعية ومايوهله لممارسة التأمل والتفسير. لنقرأ ماكتبه سنة ١٩١٩م «بولس شحادة» وقد وقف يخاطب تمثال أبي الهول في مصر، ويضع من خلاله الصوى القيمة التي يعتبرها النموذج القياسي للحكم على الأوضاع الراهنة آنذاك. يقول : «..لأدري أرمز الحرية أنت أم رمز العبودية؟ أواقف هناك لتشهد على استبداد الفراعنة أيام كانوا يسوقون الرجال كالأغنام، ليشيدوا لهم الأهرام الباقية إلى الآن؟ لتشهد كيف كانت الأفكار تجول في الشرق وفي ضمن أية نقطة كانت تتحرك همم الملوك وإلى أية غاية يرمون.. نعم ياأبا الهول إن قوة الشرق العظيمة كانت تسير في دائرة ضيقة، وهذه العقول السامية لم تولد سوى بقايا أبنية ضخمة لم تنفع العالم بشيء. أما هذه المدنية الحديثة التي لا قوام للعالم بدونها، فقد كانت في ذلك الوقت تتكون شيئاً فشيئاً في جوعقول أهل الغرب، ولم تلبث أن انفجرت انفجاراً هائلاً فغيّرت وجه الأرض، وغلب الشرق على أمره فغرب الشرق وأشرق الغرب، وها أنا واحد من أبناء الشرق

العديدين أقف أمامك لأبكي على طول الشرق الدارسة وأترحم على البقية
الباقية منه» (١٣).

ولأن أداة الكاتب التعبيرية لا تتعدى المخزون اللغوي، كان من الحتمي
أن تخضع اللغة لمحاولات متفاوتة العنف، تشتق وتولد وتخترع وتنقل وترجم
وتنحت وتصطلح، بغية تلبية الحاجات الانسانية المستجدة، يوماً بعد يوم.
وغداً لزماً على الأديب أن يستفيد من الأصول الفلسفية والبحوث
الانثروبولوجية والمنجزات العلمية والحقائق الرياضية، فيظهر فكره في أغنى
تعبير لأعمق دلالة.

(١٣) بولس سلامة : النفائس المصرية ص ٩١. السنة السابعة ج ٩.

النظرية منذ التعبير

تأثر الأدب بنتاج الفكر الفلسفي ومذاهبه، ووصل ذلك إلى نمط التعبير الذي ربط الشكل بالمضمون، وبدأت من خلال تحديد علاقتها آثار مختلفة الاتجاهات، أدت إلى ظهور ما يعرف بالمدارس النقدية والأدبية في تاريخنا العربي، وتواريخ الآداب العالمية الأخرى، منذ فجرها حتى اليوم؛ فتمايزت وتنوعت — بحسب منطلقاتها — إلى درجة التعارض أحياناً. وتري الملاحظة أن غالبية الآراء والمنطلقات في الآثار الأدبية والنقدية، تنظم في اتجاهين رئيسين، ينشأ عن المزج بين مبادئها — بنسب متفاوتة — وادخال عناصر أخرى مكتملة، اتجاهات فرعية عديدة يمكن أن تردّ إليها. وهذان الاتجاهان الرئيسان هما ما يعرف بالاتجاه «المثالي» والاتجاه «الواقعي» اللذين حدّدا مسار التفكير في قضايا هامة طال التنازع فيها.

اعتمد الاتجاه المثالي مجموعة من القضايا التي تعتبر بمثابة المبادئ النظرية، ويمكن اختصارها في:

- أ - الفكر أسبق في الوجود من الواقع، والانسان المفكر قادر على تطوير الواقع بالشكل الذي يريده ويرتضيه.
- ب - هذا يعني ضرورة أن يُدرس الواقع وأن تعرف مكوناته تبعاً لتحديد ماهيته.
- ج - كل تطور في حياتنا الاجتماعية والاقتصادية — تاريخياً — يعدّ نتيجة

تطبيقية لأفكار معينة أبدعها أفراد من الناس يتمتعون بالقدرة على الابتكار.

- د - الفكر الابداعي موهبة قائمة بذاتها، وهو مستقل عن الظروف المحيطة، ويأتي عن طريق الالهام المستمد من مصدر خارجي.
- هـ - الآثار الابداعية في الفنون والآداب حصيلة الالهام، تعكس ما في عالم الجمال من غناء وتنوع، ومهمة النقد الأدبي الرئيسة أن يكشف عن ذلك العالم.

أما القضايا التي اعتمدها الاتجاه الواقعي مبادئ نظرية يركز إليها، فتختصر في:

- أ - الواقع أسبق من الفكر، وإذا كان تطوير الواقع يتطلب فكراً فإن ذلك دليل الصلة القائمة بينها وتأثر أحدهما بالآخر.
- ب - يخضع الواقع لمجموعة من النظم الموضوعية يمكن للفكر أن يكشفها بوساطة العلم.
- ج - علوم الانسان وثقافته وليدة النشاط العلمي والخبرة المتزايدة والتطور، وعلى الفكر أن ينطلق من معطيات الواقع.
- د - الفكر الابداعي نتاج يعدُّ حصيلة لعوامل خضعت لظروف تكوين اجتماعية معقدة، رغم أنه يصدر عن فرد دون آخر.
- هـ - الآثار الابداعية في الفنون والآداب دليل فعل انساني خاضع لتأثير ماهو واقعي ولا مجال لاتصاله بما هو مطلق، ومهمة النقد الرئيسة بيان الارتباط بين الأثر المبدع والحياة الاجتماعية ثم الواقع بشكل عام.

لا يخفى أن كلاً من هذه المبادئ قد خضع للاضافات والتفسيرات، واكتسب عند كل مفكر شكلاً، تعبيراً قد يختلف أو يقترب من شكل آخر.

إلا أن مما لا شك فيه أن هذه الأصول قد أدت إلى اشتهاار مجموعة من القيم الجمالية والفنية المتعارضة، لانتمائها إلى أحد هذين الاتجاهين دون الآخر، في نتاج الأدباء، فظهرت واضحة أو مضطربة أو غامضة. وقد نتجاوز ذلك إلى القول بأن التناقض الضمني الذي نصادفه في كثير من المذاهب الأدبية، إنما نشأ عن الاضطراب في التحديد المذهبي الدقيق، للمبادئ النظرية السابقة، لدى كل أديب أو مبدع، نظراً للاعتقاد الشائع بأن صاحب الرسالة الأدبية ليس عالماً، كما أنه ليس فيلسوفاً أيضاً، وأنه غير مطالب بتسوية مواقفهم.

لقد رأت فئة أن الأدب ثمرة من ثمار العبقرية، التي يتمتع بها أشخاص أفذاذ، استطاعوا بظروف تكوينهم الخاصة، أن يبدعوا ما أبدعوه؛ بينما رأى آخرون أن الأدب سجل لجهود أشخاص استمدوا موضوعاتهم ونماذجهم البشرية من الحياة، بعد أن تهيأت لهم مجموعة من المعارف عن الواقع وملابساته وظروفه. ورأت مدرسة أنه لا يشترط في الأديب ممارسة تحري حقائق الوجود وعكسها بالتعبير عنها، بل إن عليه التعبير عن حياته وأوهامه وميوله الخاصة، دون أي نظر إلى انسجامها أو تعارضها مع الأشخاص والهيئات والمؤسسات الاجتماعية القائمة؛ بينما رأى اتجاه أن يناط بالأديب جملة من المسؤوليات والمهام الاجتماعية، تجعل من شروط قيامه بواجبه الاجتماعي أن يضمّن إنتاجه هموم وآمال ومشكلات أولئك الذين يشاركونهم الحياة في ظروفها الموضوعية وتأثيراتها العامة^(١).

كما رأت جماعة أن رفعة الفن وسموه يقاسان بمدى ترفعه عن الواقع، وقدرته على التخلص مما هو عرضي زائل؛ بينما رأى آخرون أن الانخراط في

(١) بندتوكروتشه : فلسفة الفن ص ٩٠ وما بعدها.

الحياة الواقعية هو معيار الأصالة والمعاصرة في أي إنتاج أدبي، وهما محك الحكم عليه بالنجاح أو الفشل^(٢). ورأت فئة أن مهمة الأدب هي إنشاء نماذج للتأمل، ترفعنا إلى إدراك المثل العليا في الحق والخير والجمال، وغايته أن يقوم باستعراض الفكرة المطلقة أو تجسيدها؛ بينما رأى آخرون أن مهمة الأدب هي الاشتراك في معركة القيم، وغايته خلق بواعث لتأييد بعضها دون بعض^(٣).

النمط الأدبي :

ولكي نتمكن من إصدار حكمنا بالتأييد أو النفي، لأي اتجاه من المذاهب السابقة، لابد من التعرّض لظاهرة «النمط» التي تعدّ واحدة من أهم البحوث التي توجّه فاعليات النقد والأدب على حدٍ سواء. فالتعاريف التي ينبغي أن يزودنا بها الأدب والنقد تعاريف في الاستعمال، وليست مفاهيم مجردة كالتي نجدّها في المعاجم. وعلى ذلك فانه لن يصحّ في النقد والأدب، ما يصحّ من اقتصاص يقوم على أساس القول بأن تعريف اللفظ — الرمز يكون واضحاً، عندما يعطي رمزاً آخر أو تعبيراً رمزياً مرادفاً له، بحيث يمكن استبدال أحد اللفظين بالآخر، فنحصل على جملة مرادفة لجملة أخرى. القضية التي تواجهنا في النقد والأدب، هي أن كل لفظ — بالمعنى الاصطلاحي — لابد له من مدلول هو بمثابة «نمط». سواء كان تحقّق هذا النمط واضحاً بالنسبة لمستخدمي اللفظ تاريخياً، أو كان تطوره التاريخي غامضاً بعض الشيء، إذ أن حالة الأثر المائل بين أيدينا — وهو نتاج واقعي — تفترض إمكانية نقل المفاهيم والمعاني التي يشتمل عليها من إنسان إلى آخر، تفترض قابلية الفعل، وليس مجرد الفهم.

(٢) محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ص ٢١٥ وتاليها.

(٣) شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ٢١٠ وما بعدها.

نظرية رسل :

وقد حاول «برتراندر رسل» في نظريته المعروفة عن «الأنماط» أن يوضح أن كل جملة تحوي تعبيراً رمزياً بشكل معين، يمكن أن تحوّل أو تترجم إلى جملة لا تحوي أي مثل لهذا التعبير؛ وإنما يكون فيها تعبير ثانوي يؤكد أن شيئاً واحداً — فقط — يمتلك خاصية معينة^(١). فنحن عندما نقول: «المربع المستدير لا يمكن أن يوجد» نجد لذلك مرادفاً القول: «لا يمكن لشيء أن يعدّ مربعاً ومستديراً». وكذلك قولنا: «مبدع البردة كان عربياً» يرادف القول: «إن شخصاً واحداً — واحداً فقط — قد كتب قصيدة البردة، وهو شخص عربي». فالمثال الأول الذي أوردناه يزودنا بصورة نموذجية للطريقة التي يمكن فيها للفظ «النمطية» في موضوع أن تنفي ضده، أما المثال الثاني فهو صورة نموذجية للفظ «النمطية» التي تقع في «نمط آخر» من القضايا أو العبارات فتحلّده.

هذان النموذجان يظهران كيفية التعبير عن فكرتين منقولتين بالفاظ نمطية، دون استخدام النمط نفسه في كليهما، بحيث يقدم لنا ذلك تعريفاً للألفاظ عن طريق الاستعمال. من خواص هذا التعريف أنه يزيد فهمنا لقضايا معينة، ويخلصنا من الاعتقاد الخاطيء بأن الألفاظ النمطية هي رموز تصويرية؛ إذ أننا لو قلنا بأن القصيدة موجودة تقبل الوصف، فلا يمكن القول بأن الدائرة — التي هي مفهوم مجرد — موجودة وأنها تقبل الوصف. وهذا التعريف — بالتالي — يزيل الالتباس الناشئ عن فهمنا الناقص — أو غير الكافي — لبعض القضايا أو العبارات، حيث لا يجدي استخدام اللفظ — المرادف نفعاً.

(١) انظر: برتراندر رسل، الموسوعة الفلسفية المختصرة، Ayer : Language, Truth and Logic, chap. 3.

وضوح اللغة — إذن — يعني تنفيذ القضايا الموجودة في هذه اللغة، ثم إظهار العلاقات فيما بينها. فإذا تبين وجود نوعين من التعبير مترابطين في موضوع معين، قلنا إن الجمل فيها مترادفة. ولايضاح ذلك نأخذ العبارتين الآتيتين:

أ — الشاعر إنسان.

ب — مؤلف البيان والتبيين إنسان.

نجد بالتحليل عن طريق الترادف أن العبارة الأولى تعني:

ج — جنس الانسان يحوي الشاعر.

بينما تعني العبارة الثانية:

د — البيان والتبيين لا يمكن أن يكون من تأليف موجود غير الانسان.

وهذا مما يجعل تركيب الألفاظ وسيلة ننقل بواسطتها المعطيات التي لدينا إلى الآخر، بحيث نضيف إلى النمط القاموسي للغة نوعاً من العمق، أو بعداً جديداً. وكلما كان التركيب اللفظي قادراً على الإيحاء بالعمق، أو بحاجة إلى التعمق والتأمل والدراسة وإعادة النظر، مرة بعد مرة، برهن ذلك على غنائه وحداثته. وبذلك نفسر بعض الأحكام النقدية تجاه آثار قديمة في تواريخ الأدب، توصف بأنها «متجددة» أو أنها «كتبت في عصرنا» أو أن الكاتب قد «سبق عصره» حينما دبجها. فقصيدة المتنبي الذاتية التي مطلعها:

عيد .. بأية حالٍ عُدْتُ ياعيدُ ؟

بما مضى .. أم لأمرٍ فيك تجديد !

تمسُّ شغاف كل إنسان بعيد عن أهله ودياره، وتحرك شجون كل متوحد غريب الدار، وتهيج لواعج كل محب نأت به الأيام، فاستوحش وداعبت مخيلته ظلال الرغبة وهواجس القلق. وهي بذلك أثر حديث يتجدد مع كل قراءة، ويكتسب بعداً نفسياً مع كل متأمل،، فيعدُّ تعبيراً عن تجربته الخاصة، إلى جانب كونه تعبيراً عن تجربة الشاعر التي تصحُّ موضوعاً مفرداً قائماً بذاته، حيث يقدم لنا نمطاً في تنظيم «الديندو» و«الليدو» يفضي بمكوّنات الشخصية، ويوح بأسرار النفس للخلاص من عائق توكيد الذات.

المادي والحسي :

وما دمتُ قد تعرّضت للجانب المنطقي من مشكلة النمطية في التعبير، فإن من المفيد الإشارة إلى ما يوصف بأنه «مشكلة» عدم قدرة الأديب على وصف المعطيات الحسية بدقة، واقتراح الحل المناسب لذلك. ولتحقيق هذا الغرض لابد من ملاحظة أن تحليل الموضوعات المادية، يظهر بوضوح أنها ليست مركبة من المعطيات الحسية، وأن كلامنا الذي تذكر فيه موضوعات مادية يمكن أن نحوِّله إلى عبارات لانذكر فيها سوى المعطيات الحسية المترابطة والمتشابهة، وأن ذكرنا الأشياء المادية أثناء وصفنا المعطيات الحسية سببه فقر اللغة، حيث لانجد وسائل لفظية أخرى للتعبير عن خصائص تلك المعطيات. ولايضاح هذا المسار نأخذ مثلاً على ذلك قول أحمد شوقي مخاطباً دمشق — سورية في حديث عن الاستعمار:

سلي من راعٍ غيدك بعد وهنٍ :

أبين فؤاده والصخر فرق ؟

(٥) انظر: بحث «الحداثة — قيمة» في هذا الكتاب.

فكلمة «الصخر» تدل على «شيء مادي» لكنها استخدمت في وصف «معطى حسي» هو القسوة أو التسبب بالألم، ومثل ذلك كثير جداً تحفل به كتب الأدب والبلاغة.

أما الحل الذي يمكن استنباطه من ذلك فهو أن نتخلى عن الاعتقاد بوجود فاصل تام بين ماهو مادي ولامادي، والاستعاضة عن ذلك بالقول بوجود ماهو تجريبي ولا تجريبي، بحيث نستطيع — بشكل دائم ومستمر — أن نقيم علاقة بين هذين المظهرين، أساسها حاجة أحدهما لبيان آخر. فنكون — بذلك — قد خطونا بالأدب والنقد من حالة التصوير، التي كان عدد كبير من المفكرين يقصرون مهمة الأدب عليها، إلى حالة خلق مفاهيم جديدة وأنماط تثري اللغة، وتزيد من قدرتنا على التعبير. ويبدو الأديب — والناقد أيضاً — وقد انتقل من حالة نظم الكلام وإنشاء العبارات، إلى ابداع المعاني واكتشاف المفاهيم وتطوير الدلالة وتوسيع الشمول.

جمالية الأثر الأدبي :

أما بالنسبة لإحساسنا بالجمال تجاه أي أثر أدبي — أو فني بشكل عام — فقد أظهر «هربرت ريد» أنه لن يقبل الوصف إلا من حيث أنه تعريف نظري وحسب، لأن تفسير النشاط الفني عملية يقوم بها الناس، وتتكون من ثلاث مراحل متكاملة هي:

أ - تصور المميزات المادية — الألوان والأصوات والحركات — وعديد من ردود الأفعال المادية غير المحدودة والمعقدة الأخرى.

ب - تنظيم التصورات في أشكال وصور ممتعة.

ج - مقابلة الأشكال والصور، بحيث تتطابق مع حالة للشعور أو الإحساس كانت موجودة من قبل، فيتم التعبير عن الشعور والاحساس.

وهذا يعني أن «التعبير» عملية أخيرة تعتمد على عمليات سابقة من التصور الحسي والتنظيم الشكلي، مما يجعل الأحكام في الفن والأدب تدرج في إطار القيم المعيارية. وقد ميّز «ريد» في التجاوب مع «الأثر الفني» بين حالتين مترابطتين:

أ - التجاوب مع «الشكل» الذي هو من شأن حساسية الانسان الجمالية، التي هي عنصر بشري دائم.

ب - التجاوب مع «المضمون» أو عملية «الفهم» الذي يعدّ شيئاً متغيراً من شخص إلى آخر، يقيمه عن طريق تجربته انطباعاته الحسية وحياته العقلية، وهو ما يحدد مدى نجاح التعبير، بمعنى التدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة.

الأمر الذي يعني القول بأن الشكل والمضمون ملتزمان متكاملان في كل أثر أدبي أو فني، رغم إمكان تحليل الشكل أو المضمون — كل على حدة — إلى مصطلحات ذهنية، كالتوازن والايقاع والتناسق.

وقد دعا ذلك ريد إلى القول^(٦): «نحن حيناً نصف الفن بأنه الرغبة في التشكيل، فأننا لانتخيل نشاطاً ذهنياً شاملاً، إنما نتخيل نشاطاً غريزياً شاملاً. ولهذا السبب فأنني لأعتقد أن بإمكاننا القول بأن الفن البدائي هو شكل أكثر انحطاطاً للجمال من الفن الاغريقي، فرغم أنه قد يمثل نوعاً أكثر انحطاطاً من الحضارة، فإنه يعبر عن إحساس غريزي بالشكل متساوٍ مع الفن الاغريقي، بل وقد يكون أكثر منه حساسية في هذا المجال. إن فن مرحلة ما، لا يعد معبراً عن هذه المرحلة إلا إذا كنا نحاول التمييز بين عناصر الشكل وهي عناصر عالمية، وبين عناصر التعبير وهي عناصر محلية موقوتة». وهكذا

(٦) هربرت ريد : معنى الفن ص ٤٢ وتاليتها.

يبدو أن الشكل وحده لا يمكن أن يمثل عملاً من أعمال الأدب، لأن العمل الأدبي — أياً كان — يتضمن دائماً شكلاً ما.

القضية المحذوفة :

كل عمل أدبي ينطوي على قضية شرطية محذوفة، لها وجود ضمني فيه، هي: «إذا كانت الأشياء كذلك، إذن...». وتعتمد رحابة هذه القضية وسلطانها وقوتها على نوع من التحرر الفعلي من الوقائع، التي غالباً ما تكون مبنية على أسس اعتقادية معينة. كما أن التفكير الابداعي يتصف بفاعليات عقلية، مشحونة بأخطار تترتب على النتائج التي يصلها المبتكر في نتاجه، وما يصادفه في ثنايا تجربته الخاصة لفهم العالم، وما يرتبط بذلك من تفسير للواقع الذي تعيشه الإنسانية. فالتجربة الشعرية — مثلاً — تتميز باعتبارها أسلوباً لخلق عالم غريب نسبياً عن الواقع، عالم لا يكون نظيراً لعالمنا الحالي، كما لا يمكن وصفه بأنه تعبير عما هو واقعي فقط.

في هذا النمط من السلوك التعبيري تتجلى القدرة الفنية للمبدع، إذ أن الآثار التي أفرزتها قرائح الأدباء تجمع بينها أشكال وأهداف متشابهة، ثم لاشيء. وهي تختلف عند كل مبدع مبدع، وتتعدى ذلك إلى الاختلاف بحسب الأحوال المكانية والزمانية في التجربة الفردية الواحدة، تبعاً لما يعرض من وقائع وحوادث وعلاقات، وما يرمز بالأديب من مفاهيم تصادف قابلية دون أخرى في تذوقها وتفسيرها، في حالات معينة جسدياً ونفسياً وعقلياً، وما يحرك القدرات من طاقة نفسية (ليبدو — ديدندو). ويمكن أن نؤيد مثلاً لذلك أحد الموضوعات الجمالية الوصفية، الذي يتسم بالحياة الواقعي من حيث هو موجود طبيعي على درجة واحدة من الاستثارة الإدراكية بالنسبة للمتأمل أو المشاهد. وليكن ذلك «ثمرة النارج» في الشعر.

يقول الشتريني الأندلسي:

ياربَّ نارنجيةٍ يلهو النديمُ بها
كأنها المكرةُ من أحمر الذهبِ
أوجدوةٌ حملتها كَفٌّ قابسها
لكنها جذوةٌ معدومةُ اللهبِ

ويقول الأرجاني:

ونارنجيةٌ بين الرياضِ نظرُتها
على غصنٍ رطبٍ كقامةٍ أغيدٍ
إذا مئلتها الريحُ كانت كالمكرةِ
بدتُ ذهباً في صولجانٍ زبرجدٍ

فلا ريب أن هذا النمط من التعبير عند كل من الشتريني والأرجاني، يستخدم لون الذهب والاستدارة لوصف النارنج، لكن يبقى لكلام كلٍ من الشاعرين طابع شخصي خاص، لا يبدو من خلال نمط الشكل، بل نستشفه من نمط التفكير أو التفاعل مع الموضوعات، ونمط استخدام وتوظيف المفاهيم التي يصوغ بها الشاعر معانيه، ويدخلها في تراكيبه، حتى لينبئ المضمون بصاحبه — كما قيل.

ما من شك في أن تصوير الصاحب بن عباد للنارنج، يتميز عن هذين الوصفين، من جهة جعله بعض ثمرات «تداول» بين أيدي الندامى، مثل

كرات الذهب التي تحيط بها الصوالج. يقول:

بعثنا من النارج مطاب عُرفه

ونمت على الأغصان منه نوافج

كرات من العقيان أحكم خرطها

وأيدي الندامى حولن صوالج

فالألفاظ النمطية — ههنا — اتخذت أشكالاً تعبيرية متعددة، فانفرد كل كلام في إطار ابداعيته عما سواه. وهذا نموذج إضافي عن الثمرة ذاتها في قول كشاجم:

سقياً لأيامنا ، ونحن على

رؤوسنا نسعد الإكليلا

في جنة دُلَّت لقاطفها

قطوفها الدانيات تذليلا

كأن نارجها تميمس به

أغصانها حاملاً وعمولا

سلاسل في زبرجد حملت

من ذهبٍ أحمر قنديلا

وكذلك قول أحد الضبي، أحد شعراء اليتيمة:

أو ماترى النارنج منضوداً لنا

سطراً كأشخاص جثونَ على الرُّكَب

وكأنما أجسادها وجِسادها

صورُ السلاخِ قد صُنعن من الذهب

الانفعال واللغة :

لابد أن نلاحظ أنه كثيراً ما تبدأ الانفعالات العظيمة والهيجانات الابداعية الحارة، بتأثير بسيط أو تافه، يوجه الطاقة الفاعلة — بالازاحة — فينتقل بالعاطفة من مجرد المشاعر الوجدانية الهادئة، إلى السلوك التعبيري اللغوي، الذي ينطوي على تنظيم شخصي خاص للمنبهات في المكان والزمان. كأن يسمع الشاعر كلاماً أو صوتاً أو يرى شيئاً، فيكون بمثابة محرك سلوكي تعبيري. يروى أن ابن الفارض «سمع قصّاراً يقصر ويضرب مقطعاً على حجر ويقول:

قَطَّع قلبي هذا المقطع

ما قال يصفرو أو يستقطع

فما زال ابن الفارض يصرخ ويكرر هذا السجع ساعة بعد ساعة، ويضطرب اضطراباً شديداً، ويتقلب على الأرض، ثم يسكن اضطرابه حتى يُظن أنه قد

مات، ثم يستفيق ويتكلم معنا بكلام لدني ماسمعنا مثله قط، ولا نحسن أن نعبر عنه، ثم يضطرب على كلامه ويعود إلى حال وجده»^(٧).

وهذا السبب يجعل بعض الموضوعات المرئية أو المسموعة أو المقروءة، تستحوذ على انتباه الأديب وتوجه فهمه، بما هي موضوعات تشتمل على ماهو إنساني وواقعي. وتلعب الحواس دوراً بالغاً في إيقاد الخيال التصوري، وتبدو المنبّهات الخارجية الجمالية أو اللاجمالية، قادرة على استثارة استجابات التأمل والتخيل والتأويل والانفعال، وتثير الذكريات والصور الذهنية المخترنة. ونظراً لانحصار التعبير عن التجربة الشخصية للأديب في استخدام اللغة، اضطر هذا النوع من المبدعين إلى استخدام الرمز المعنوي أحياناً، واللجوء إلى الابهام والإشارات في حالات، والاقتصار على بعض أنواع من المفردات اجتناباً لتشويه الخبرة النفسية أو العقلية، وبسبب حدود اللغة ذاتها، كما سبق أن أشرنا.

فكان ذلك سبباً في اتباع الأصول الفلسفية والعلمية والرياضية المجردة، للتعويض عن قصور الإمكانيات اللفظية المتوافرة، بقصد التأثير على ماهو خارجي، من أشياء وأشخاص العالم الذي يحيط بالأديب، وبما يعود على «الأنا» المبتكرة بتوكيد القدرة على فعل التأثير في «الآخر — الشيء». وأبسط هذه الأنواع «التورية» التي تعدّ أدخل أشكال البديع في باب الرمز، يقول في هذا الإطار عمر بن أبي ربيعة:

أيها المنكحُ الشريا سُهيلاً

عمركَ الله كيف يلتقيان

(٧) شرح ديوان ابن الفارض ج ١ ص ١١.

هي شاميةٌ — إذا ما استقلَّتْ —

وسهيلٌ — إذا استقلَّ — يمانى^(٨)

فالشرية بنت علي بن عبد الله بن الحارث، وهي المعنى المراد بتورية ثرية السماء. وسهيل هو ابن عبد الرحمن بن عوف اليماني ورّى به النجم المعروف، لكي يخلص الشاعر إلى بسط دهشته واستنكاره لزواج غير متكافئ، أو لاتبانس فيه ولاروابط.

ويقول المتنبي:

برغم شبيب فارق السيِّف كفه

وكانا على العلاّات يصطحبان

كأن رقاب الناس قالت لسيفه:

رفيقك قيسِي وأنت يمانى

فهو يريد أن «كف شبيب وسيفه متنافران فلا يجتمعان، لأن شبيباً كان قيسياً والسيف يقال له: يمانى، فورّى به عن الرجل المنسوب إلى يمن، ومعلوم ما بين قيس ويمن من التنافر»^(٩). ويمكن أن نتأمل نموذجاً معاصراً أكثر احتفاءً بقضية الرمز من مجرد التورية، في قول أدونيس:

قبل أن يأتي النهار أجيء

قبل أن يتساءل عن شمس أضيء

(٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة.

(٩) البغدادي : خزانة الأدب ص ٢٩٦.

وتجبيء الأشجار راكضة خلفي وتمشي
في ظلي الأكمام
ثم تبني في وجهي الأوهام
جزراً وقلاعاً من الصمت يجهل أبوابها الكلام
ويضيء الليل الصديق وتنسى
نفسها في فراشي الأيام
ثم، إذ تسقط الينابيع في صدري
وترخي أزرارها وتنام
أوقظ الماء والمرايا وأجلو
مثلها صفحة الرؤى وأنا «نام».

الرمز والدلالة :

لكن المشكلة الخطيرة التي تساهم في تقويض صرح الأدب، هي الثبات على استخدام الرموز بمدلولاتها المتداولة، وعدم الخطوبها إلى التطور. فإذا كان بعض الشعراء قد لجأوا إلى تكرار ألفاظ رمزية خاصة، فانهم لم يخلقوا لذلك ألفاظاً جديدة، بل اكتفوا باسقاط المعنى المقصود على لفظة جاهزة: كالمنطق للخير، والضوء للنصر، والطفل للأمل، والجملان للشعوب، والذئاب للأنثازين، والتنين للاستعمار، وغير ذلك من ألفاظ نمطية. فكان هذا سبباً مباشراً في القصور التعبيري، وفتح هوة بين المبدع والمتلقي، نظراً لانعدام المعايير الواضحة المنظمة في توظيف الرمز لخدمة مفهوم معين. نقول هذا ولا يغيب عن بالنا جهود التحليل النفسي التي درست الآثار الأدبية، وكشفت عن كثير من المخترنات النفسية التي كوَّنتها واشتركت في إنتاجها،

(١٠) أدونيس : كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ص ١٣.

وماتزال متضمّنة فيها تحت السطح أو القشرة الخارجية، ويمكن اكتشافها بوساطة التحليل، فننتعرف على أصولها ونستخرج أعصبة الطفولة فيها، أو مايمكن وصفه بأنه مجموعة اضطرابات وظيفية، نفسية المنشأ، تصيب الجهاز العصبي للشخص، فتمثل ظاهرة صراعية معارضة لدافع غريزي لديه^(١١).

وما يجب ألا يغيب عن البال أيضاً، أن معظم خصائص العقل البشري المميزة نشأت عن كونه أداة للتوصيل. نعم، لابد أن يتم تكوين التجربة قبل أن يبدأ إيصالها، لكن أي تجربة تأخذ شكلها المألوف — عادة — لأن وجوب توصيلها أمر محتمل الوقوع — ممكن. وقد رأى «ريتشاردز» أن قانون «الانتقاء الطبيعي» جعل القدرة على التوصيل لدى الانسان، عاملاً ذا أهمية بالغة، يعيننا على حلّ كثير من المشاكل السيكولوجية، كما يرفع مستوى فهمنا بطبيعة الآداب والتجارب الفنية^(١٢).

معرفتنا طبيعة طريقة التوصيل تجعلنا نفهم نوعية العلاقة، بين العناصر الشكلية والضمنية، كما تزيد معرفتنا بمسألة «اللاشخصية» في النتاج الأدبي وأبعاد «الذات» المبدعة والاتجاه «التفسيري» الذي يسيطر على العملية الفكرية أو يوجهها. وإن لغة الانسان الخاصة تكون أقرب الأشياء إليه، لأنها أكثر الأشياء ارتباطاً به، ولأنها أول تلقائية عقلية للتعبير، تتخذ نمطية خاصة، يبدعها ويتأملها في وقت واحد. يقول صلاح عبد الصبور:

يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء
يمور في الأطراف والأعضاء
ويثقل العينين والنبرة والإيماء

(١١) انظر مثلاً: سيغموند فرويد : الهذيان والأحلام في الفن، ابليس في التحليل النفسي.

(١٢) ايثور ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ص ٦٥ وما بعدها.

لكنه حنون
يضمُّنا في خدر مستسلم مأمون
أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائب
وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب
لا تسأل الشيء الحزين أن يمرَّ كل يوم
على مرافئء العيون
لا تسأل الشيء الحزين أن يبين
... أن يبين
لأنه مكنون
لا تسأل الشيء الحزين أن يقر
لأنه كطائر البحار .. لا مقر
وقل له:

إذا أهلك في المدى ، ونقر البياض في عينيك
وغيم المكان بالدموع مثل حلم ...
«لقد ملكتني .. فتحت لك
صندوق قلبي الكلم
فلتقطر الدموع .. كالنغم» (١٣)

ولم يسلم كثير من الكتاب والشعراء — ولا سيما الاتباعيون المحكومون
بتناظرية البيت، وهو قيد لاعمى له — من الخضوع لضغط المادة الأولية
القاهرة، فطغت اللغة على الفكرة، وحال مافيها من حشود دون تطور القدرات
التنظيمية والتركيبية للمحسوس، لتحقيق أفضل شكل إدراكي، يلائم

(١٣) صلاح عبد الصبور : ديوان أنول لكم.

المضمون، بما في ذلك من ألوان وخطوط وسطوح وأصوات وحركات؛ لأن ذلك يتطلب فاعليات إيجابية في تكوين الأداة التعبيرية، وليس مجرد محاكاة لنمط مألوف. وللخلاص من ذلك الضغط يمكن أن يلجأ الشاعر — أو غيره — إلى الاستفادة من مبدأ «وحدة الأضداد» لتجسيد نمطية تشكيل العالم، على نحو أكثر مناسبة، تبعاً لما يقترحه أو يريده، من حيث هو ذو «أنا» معينة، فتتضح — في هذا السياق — الطريقة الخاصة في المحاكاة العقلية، وتظهر طرق التفهم والاستيعاب وتمثل العادات الاجتماعية. وفي ذلك مافيه من مسحة صوفية، ظهرت عند غير قليل من المبدعين في صورة القول «باللهام» أو «الحدس» مما سلكوه في طرق «المعرفة الذوقية». وتشمل الذات العالم كله — في بعض التجارب — فتتشد على لسان رابعة العدوية في خطاب المطلق:

ياسروري ومنيتي وعمادي

وأنيسي وعدّتي ومرادي

أنت روح الفداء ، أنت رجائي

أنت لي مؤنس ، وشوقك زادي

أنت لولاك ، ياحياتي وأسي

ماتشتت في فسيح البلاد

كم بدت ميّة، وكم لك عندي

من عطاء ونعمة وأيادي

حبُّكَ الآن بُغيتي ونعيمي
وجلاءٌ لعين قلبي الصادي
ليس لي عندك ماحييتُ براح
أنت مئِي ممكُنٌ في السوادِ
إن تسكن راضياً عليّ فاني
يامنِي القلب ، قد بدا إسعادي»

لقد كان برغسون يقول بأن كل كاتب أتى ليقول شيئاً واحداً بعينه، وهو غالباً مايقوله في أول إنتاج له، ثم يبلوره ويفسره ويؤكدده ويعيد اكتشافه في جميع مايتلو من إنتاج».. فهل يكون هذا قاعدة في كل تعبير نمطي؟..

أرى أن النجاة مما هو تكراري وسردي ومعروف، يجب أن تعتمد — فيما تعتمد — على تبني أداة كشف معرفية تكون قابلة للتقويم. وإذا كان هذا يعني الاقتراب للعلم، فانه لايلغي أن يكون للشاعر أو الفنان عالمه الخاص، الذي يصوغه على هواه، دون أن يشعر بثقل الجاذبية الأرضية على كتفيه، ودون تكريس قلقه الذي بدأ بقطع حبله السري يوم ولادته — كما ترى «هورني» — إذ ليست كل جاذبية أرضية، وليس كل قلق متلفاً.

(١٤) الحريفيش : الروض الفانض ص ١١٧.

(١٥) هنري برغسون : التطور الخالق — المقدمة.

وقد كتب أمرؤ القيس وطرفة بن العبد وأبو تمام والمتنبي والبارودي
والسياب والبياتي والبدوي جميع ما كتبوه، وغيرُوا أصولاً في أرضية الثقافة
والمنظور الاجتماعي، دون أن يطرحوا قضية انهماكية واحدة، عن كتابة
بالأصابع كلها أو نصفها أو بعضها — كما فعل نزار قباني مثلاً — لأن
الكتابة الحقيقية تفكير بصوت عالٍ لا تموت بغير أصابع.

نتاج السحر والدور

ترتبط مظاهر الحضارة في كل أمة بأواصر لا يمكن فصم عراها، كما تتصل بحضارات الأمم الأخرى بأسباب تقوى وتضعف، تبعاً لمجموعة من المعايير. ويضع تاريخ الحضارات بين أيدينا أشكالاً متميزة عديدة لظاهرة التعبير، التي اتفق الباحثون على وصفها «بالجمالية» أو ما أطلق عليه اسم «الفنون». ولن أتعرض لمهمة البحث في أكثر أشكال الفن اتصالاً بالبدائية، نظراً لصعوبة هذه المشكلة، التي لم تكشف بحوث الانثروبولوجيا ما يجعلنا نركن إلى البحث فيها بشكل مؤكد. وسأكتفي بتناول الموضوع من زاوية «السحر» باعتباره ظاهرة متميزة من ظواهر الحياة البدائية، ومرحلة ضافية على مستوى التاريخ الفكري للحضارة الانسانية، ارتبطت — فيما ارتبطت — بنتاج الأدب لفترة طويلة من الزمن، بدرجات متفاوتة وأشكال متعددة.

السحر ومقوماته :

لفظة «السحر» واحدة من الألفاظ الغامضة، التي لا تحمل دلالة محددة، بوجه عام. لكنها تستخدم للدلالة على ممارسات معينة، شاعت في المجتمعات البشرية، ولاسيما البدائية. هذه «المجتمعات البدائية» ليست وقفاً على الماضي، بل يمكن أن نلفيها حتى بين ظهرانينا في القرن الحالي، وهذا يعني أنها «عقلية أسلوب سلوكي» أكثر مما هي «ظاهرة زمانية»، وإن كان ذلك

لاينفي عنها صفة المرحلية، في بعض المجتمعات دون الأخرى، أو بالنسبة لاتجاهات محددة بذاتها.

لكن كلمة «السحر» اكتسبت — في هذا العصر — معنى سلبياً، هو نوع من الاستهزاء أو الاحتقار أو الالهانة، فأطلقت على بعض السلوكات والشعائر التافهة، وخاصة في بحوث الانثروبولوجيين. وإن كان ذلك لم يحل دون استخدامها في بعض حالات المدح والثناء، أو مجالات التأثير غير الحسية، وهو الاستخدام الايجابي الذي نحن بصدد، وغالباً ماتم ذلك في مجالات الفنون.

والاتجاه الأقوى تسويغاً ومنطقية في العالم حالياً، هو اعتبار الطريقة الوحيدة المجدية لوضع «نظرية في السحر» هي أن ننظر إليه من ناحية الفن. لأن أفعال السحر تشتمل على جوانب أساسية، وليست عرضية، من الأعمال الفنية، كالرقص والغناء والرسوم والتماثيل. كما أن لهذه الجوانب السحرية دوراً يتشابه مع دور الترفيه، من حيث أنها وسيلة لغاية متصورة، فهي ليست فناً — بالمعنى الدقيق — بل صنعة، وغايتها إثارة الانفعال. يقول داندي: «تلك هي فيما يبدو النشأة الأولى للفنون المتحررة الخمسة.. فقد استلزم تحريرها من ارتباطها الجسدي توافر حافظ أسمى، الجوهر الإلهي للشاعر، وهو يطلعنا على تحول هذا الفن النفعي إلى حال دينية.. فيبدون الايمان لا يوجد فن، وبالايمان ينقلب الفن النفعي فناً متحرراً»^(١).

وتفيد كلمة «السحر» من حيث اشتقاقها العربي الدقيق، معنى «الفتنة». وتقرر المعاجم أن معنى السحر هو: صرف الشيء عن حقيقته أو صورته، إلى شيء آخر يخالف للحقيقة أو خيالي محض. وقد نحا بعض

(١) Vincent d'Indy: Cours de Composition Musicale, vol.1, pp10.

المفكرين إلى رده لمجرد «الخداع» أو «الشعوذة» أو «التخيلات والأخذ بالعيون» عن طريق الاستعانة بخفة اليدين والكلام المنمّق، ثم تولّد المعنى الذي يوحى «ببديع مانشاهده» في الطبيعة من صنع، كالغذاء في جسم الانسان، هذا المعنى الذي يردُّ إلى الشاعر «امرئ القيس»^(١) وإن كان ذلك لا يخلو من معنى «الصرف». ثم أطلقت الكلمة لتفيد «جمال البيان» وغدا «سحر الكلام» مرادفاً لذلك^(٢).

واكتسبت لفظة السحر — في لغتنا — معنى «الاطلاع على الغيب أو المجهول» من خلال جهود مفسّري القرآن، حيث ربط ذلك بالجن والشياطين والكهان. وكترس هذا المعنى وجود الكذب، والنطق بما يخالف الواقع^(٣)، في النصّ على كيفية تنزل الشياطين على كل أفكّ أثيم، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون، وأن الشعراء يتبعهم الغاؤون، وهم في كل وادٍ يهيمون ويقولون مالا يفعلون^(٤). وغير ذلك كثير، مما يفيد بأن الكاهن والمجنون والشاعر والساحر كانوا وثيقي الصلة ببعضهم، بحكم كونهم معروفين بالوصل بين عالم الروح وعالمنا هذا.

فاذا جمعنا بين هذه المعاني وبحوث علم النفس، أمكن أن نجد في أصلها دلالة مشتركة تعني «التلقائية» في الكلام والأفعال، ولا سيما في حالات أو موضوعات اتفق غالبية الناس على صعوبتها، أو حاجتها لبذل جهود ذات مواصفات عليا أو طبيعة خاصة، بغية تحقيقها والوصول إليها، بحيث يعني ذلك خروجاً على قاعدة سائدة، أو تمييزاً سلوكياً لا يتمكن منه إلا «فئة

(٢) ابن منظور : لسان العرب ج ٦ ص ١٢.

(٣) الجوهري : الصحاح — مادة «سحر».

(٤) خاصة ماورد في سورة البقرة — الآية ١٠٢ : «واتبعوا ما تنطو الشياطين على ملك سليمان، وما كفر

سليمان، ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر...»

(٥) انظر : سورة الشعراء. الآيات ٢٢١ — ٢٢٦.

خاصة» ذات «تركيب أو قدرات خاصة» لاجمال إلى إدراكها أو تفسيرها أو امتلاكها، دون «عناية خاصة» ليست من جنس ما للبشر. وقد ذهب فريق من الباحثين — على رأسهم شارل لالو — إلى أن السحر هو الشكل الأول للفن البدائي والديانات البدائية، في الفترات التاريخية السحيقة، باعتباره جملة من الطقوس ترمي إلى منح الانسان قوة تأثير في الظواهر الطبيعية، بوساطة قوى غامضة؛ تتكىء على هامش مجموعة من المعتقدات المنظمة، تتعايش معها طفيلياً^(١).

التداعي والتعزيم :

ولابد من التنويه — منذ البداية — إلى أن العمليات السحرية، قد تكون في كثير من الأحيان، تطبيقاً للمعلومات النفسية العامة في مجال «تداعي الأفكار»، بحيث يستفاد من تأثير موضوع ما، في الموضوعات التي تجاوره أو تؤازره أو تشبهه. فيلعب «التعزيم» في هذه الحالة دوراً هاماً، فيكفي الانسان البدائي لاكتساب المقدرة المعنوية على طعن عدوه في قلبه — مثلاً — والخلاص منه لتحقيق الشعور بالراحة والاطمئنان، أن يقوم بتمثيل «رمزي» لذلك، فيطعن دمية تشبهه بدبوس. وقد أدى ذلك إلى الاجتهاد الأمين — أحياناً — في انتاج صور وتمائيل، كثيرة الشبه بالموجودات الواقعية. كما كان ذلك — أحياناً أخرى — سبباً في حظر انتاج بعض الصور والتماثيل، لموجودات واقعية اعتبرت أشرف من أن ينالها تأثير البشر.

نجد في أخبار «فتح مكة» مايفيد أن النبي (ص) حينما دخل «الكعبة» رأى فيها «صور» الأنبياء والملائكة، فأمر بها فحيت. ورأى فيها ستين

(١) شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ٢٨٣.

وثلاثمائة «صنم» مرصعة بالرصاص، و«هبل» أعظمها، وهو وجاه الكعبة على بابها، و«إساف» و«نائلة» حيث ينحرون ويذبحون، فأمر بها فكسرت^(٧). وذكر أن «هبل» تمثال انسان منحوت من حجر أحمر وردي، استورده أحد سادة مكة من الشام أو بلاد اليونان، لما رأى فيه من حسن الصنعة ودقة النحت، وقد حطم يوم الفتح^(٨). وصورة «مناف» على هيئة رجل لالحية له، يتحدر على عارضيه شعر رأسه الصناعي المرموز به إلى الآلهة الشمس، وحول جفنيه وحدقتيه خطان ناعمان، ويزين جيده قلادة، وعلى صدره طيات ردائه، ويرى طرف طيلسانه الذي ينعطف من كتفه الأيسر فيصل إلى الأيمن ويعقد به.

ولقد وصل الأمر بتعزيات القريبى للآلهة، أن وجدت «تماثيل» يتعبد لها الناس في بيوتهم، أو يحملونها معهم في أسفارهم أينما ذهبوا، تبركاً بها، وقد عثر المنقبون على عدد كبير منها، متفاوتة في الحجم ودقة الصنع والاتقان^(٩). كما حطمت ودمرت قصور عظيمة، منها في اليمن قصر «غمدان» الذي أسهب الأخباريون في وصف ارتفاعه وفخامته، وقصر «شمر» في ذي ريدان وغيرهما. وعثر في بعض قبور الجاهليين على أساور ذهبية وخواتم وتماثيل وجرار وسيوف وخناجر وسكاكين، وضعت مع الأموات في قبورهم، بعد أن نبشت تلك القبور لاستخراج ما فيها من أشياء نفيسة^(١٠).

القوى الرمزية والأساطير :

وقد أعطى الأجداد والآباء لسلالتهم قوى رمزية غامضة، استمدوها من

(٧) ابن الأثير : البداية والنهاية ج ٢ ص ١٠٥.

(٨) الكلبي : الأسماء ص ٢٧.

(٩) جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ج ٦ ص ٧٦.

(١٠) السهيلي : الروض الأنف ج ٢ ص ٩٢.

تلك الأوثان، وماتمثلة من قدرات أريد لها أن تكون مفارقة عظيمة، تتمتع
بقدر غير قليل من «السحرية» المعجبة، فنحوهم أسماء مثل: عبد العزى،
عبد ود، عبد مناة، عبد اللات، عبد قسي؛ ونحو ذلك حيث أضافوا العبودية
لأحد الأصنام. والأساطير التي تنقلها الأخبار إلينا عن الشعراء كثيرة، تقول
باتصالهم مع الجن والشياطين، وتعنى بوصف قدرتهم على المناضلة والمصاولة،
وتطري باعهم في الدراية والمعرفة، وتمتدح آثارهم في ماليس يقدر عليه
العامة من الناس.

فقد روى «عمر بن أحمد عمرو الشيباني» نقلاً عن بعض أحياء «فهم»
أن الشاعر «تأبط شراً» كان أعدى ذي رجلين وذو ساقين وذو عينين،
وكان إذا جاع لم تقم له قائمة، فينظر إلى الأطباء وينتقي على نظره أسمنها،
ثم يجري خلفه فلا يفوته حتى يأخذه، فيذبحه بسيفه ثم يشويه فيأكله. وقد
سمي «تأبط شراً» لأنه لقي «الغول» في ليلة ظلماء، في موضع يقال له:
رحى بطنان، في بلاد هذيل، فأخذت عليه الطريق، فلم يزل بها حتى قتلها،
وبات عليها. فلما أصبح حملها تحت إبطه وجاء بها إلى أصحابه، فقالوا: لقد
تأبط شراً، وقال في هذا: (١١)

ألا مَنْ مُبْلَغُ فُتْيَانٍ فَهْمٍ

بِما لاقَيْتُ عند رَحَى بَطْنانٍ

وأَنِّي قد لقيْتُ الغُولَ تهوي

بِسُهْبٍ كالصَّحيفة صَخَصحان

(١١) الأصفهاني : الأغاني ح ٨ ص ٢٠٩. الحموي : معجم البلدان ج ٤ ص ٢٣١.

فقلتُ لها : كِلَانَا نِضْوُ أَثْنِ
أخو سفرٍ فخلي لي مكاني
فشدتُ شدةً نحوي فأهوى
لها كُفِّي بمصقولٍ يماني
فأضرها بلا دَهْشٍ فخرتُ
صريعاً لليدين وللجِيران
فقلتُ: عُدْ ، فقلتُ لها: رويداً
مكانك ، إني ثبتُ الجنان
فلم أنفك متكثراً عليها
لأنظرَ مُضْبِحاً ماذا أتاني
إذا عينانِ في رأسٍ قبيح
كرأسِ الهرِّ مشقوقِ اللسان
وساقاً مُخْدَجٍ وشِوأةً كلبٍ
وثوبٌ من عباءٍ أو شنان

وقد زعمت العرب أن الغول «مخدج» أي ناقصة الخلق، وتخيلت رأسها مكسواً بجلدة كجلدة رأس الكلب، وأن جسمها متشقق الجلد، كالقربة

الخلق، مضافين — بذلك — عليها بعض الصفات في الحيوانات القبيحة في نظرهم، حيث جمعوا الهر إلى الكلب مع نقص في شكلها وبعض التشويه؛ ولا شك في أنه لو وصل إلى علمهم بعض أوصاف الزواحف العملاقة — كالديناصور — لما تورعوا أن يجعلوا في الغول شيئاً منه، ولو من قبيل الإطراف أو المبالغة.

فاذا تركنا المنازلة والافتتال والغلبة، إلى إلهام الشعر ورثي الشاعر، ألفينا «الأعشى» وجنيّه الخاص، في خبر نقله «جرير بن عبد الله البجلي» إذ حدث قائلًا: سافرت في الجاهلية، فأقبلت على بعير ليلة أريد أن أسقيه، فجعلت أريده على أن يتقدم، فما يتقدم، فتقدمت فدنوت من الماء وعقلته، ثم أتيت الماء، فاذا قوم مشوهون عند الماء، فقعدت. فبينما أنا عندهم، إذ أتاهم رجل أشد تشوهاً منهم فقالوا إن هذا شاعرهم، وقالوا له: يا فلان، أنشد هذا، فانه ضيف؛ فأنشد:

ودَّعْ هَرِيرَةَ إِنْ الرِّكْبَ مَرْتَحِلُ

فلا والله ماخرم منها بيتاً واحداً، حتى انتهى إلى هذا البيت:

تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَشَوَاساً إِذَا انْصَرَفْتُ

كما استعانَ بِرِيحِ عِشْرِقٍ رَجِلُ

فأعجبتُ به، فقللت: من يقول هذه القصيدة؟ قال: أنا. قلت: لولا ماتقول، لأخبرتكَ أن أعشى بني ثعلبة أنشدنيها عاماً أولُ بنجران. قال:

فانك صادق، أنا الذي ألقيتها على لسانه، وأنا «بشّوئل» صاحبها، ماضباع
شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس^(١٢)!

وقد كرّس الأعشى نفسه هذا الكلام عن «الرثي» عندما التقى برجل
في الصحراء، بينما هو في طريقه إلى حضرموت، وأسمعه قصيدته التي
مطلعها:

رحلت سميّة غدوة أجالها

غضباً عليك فما تقول بدا لها؟

إذ يقول الأعشى: فلما أنشدته هذا المطلع، قال: حسبك، أهذه القصيدة لك؟
قلت: نعم، قال: من «سميّة» التي تنسب بها؟ قلت: لأعرفها، وإنما هو
اسم ألقي في روعي، فنادى: ياسميّة، اخرجي. وإذا جارية خماسية قد
خرجت، فوقفت وقالت: ماذا تريد يا أبت؟ قال: أنشدي عمك قصيدتي
التي مدحت بها «قيس بن معد يكرب» ونسبت بك في أولها، فاندفعت
تنشد القصيدة، حتى أتت على آخرها لم تخرم منها حرفاً. وبخبرنا «الأعشى»
بعد ذلك بأن «مسحل» قال القصيدة المذكورة على لسانه مرة، بعد أن قالها
مرة على لسان ذلك الرجل^(١٣)!

وهذا «عبيد بن الأبرص» الشاعر، يحدثنا قائلاً: كنت في بعض السنين
حاجباً، فلما توسطت البادية في شديد الحر، سمعت ضجة عظيمة في القافلة
ألحقت أولها بآخرها، فسألت عن القصة، فقل لي تقدم ترّ ما بالناس،
فتقدمت إلى أول القافلة، فاذا بشجاع — ذكر من الحيات — أسود، فاغرفاه

(١٢) : الأغاني ج ٩ ص ١٥٦.

(١٣) : إله الأدب ج ٣ ص ٥٤٩.

كالجذع، وهو يخور كما يخور الثور، ويرغو كرغاء البعير. فهالني أمره وبقيت لأهتدي إلى ماأصنع. فعدلنا عن طريقه إلى ناحية أخرى، فعارضنا ثانياً، ولم يجسر أحد من القوم أن يقربه، فقلت أفدي هذا العالم بنفسه بخلاص هذه القافلة منه.

فأخذت قربة من الماء فتقلدتها، وسللت سيفي، فلما رأني قربت منه سكن، وبقيت متوقفاً منه وثبة يبتلعني فيها، فلما رأى القربة فتح فاه، فجعلت فيها فيه، وصببت الماء كما يصب في الاناء. فلما فرغت القربة تسبب في الرمل ومضى، فتعجبت من تعرضه لنا وانصرافه عنا عن غير سوء لحقنا، ومضينا لحاجتنا. ثم عدنا في طريقنا ذلك، وحططنا في منزلنا ذلك، في ليلة مظلمة مدلهمة، فأخذت شيئاً من الماء وعدلت إلى ناحية الطريق، فأخذتني عيني، فنمت مكاني. فلما استيقظت من النوم لم أجد للقافلة حساً، وقد ارتحلوا، وبقيت منفرداً لم أر أحداً. ولم أهتد إلى ماأفعله، وأخذتني حيرة، وجعلت أضطرب، وإذا بصوت هاتف أسمع ولاأرى شخصه، يقول:

ياأيها الشخص المضلُّ مركبه

ماعنده من ذي شارد يصحبه

دونك هذا البكرّ منا تركبه

وبكرك الميمون حقاً تجنبه

حتى إذا ما الليل زال غيبه

عند الصبح في الفلاتسيبه

فنظرت فاذا ببكر قائم عندي، وبكري إلى جانبي، فأنخته وركبته،
وجنبت بكري. فلما سرت قدر عشرة أميال لاحت القافلة، وانفجر الفجر،
ووقف البكر، فعلمت أنه قد حان نزولي، فتحولت إلى البكر وقلت:

ياأيها البكرُ قد أنجيت من كربٍ

ومن هموم تفضلُ المدلج الهادي

ألا فخبّرني بالله خالقنا

من ذا الذي جاد بالمعروف في الوادي

وارجع حميداً فقد بلغتنا مِننا

بوركت من ذي سنام رائح غادي

فالتفت البكر إليّ ، وهو يقول:

أنا الشجاع الذي ألفيتني رَمْضاً

والله يكشف ضرّ الحائر الصادي

فجدت الماء لَمَّا ضُرَّ حامله

نصف النهار على الرمضاء في الوادي

الخير أبقي وإن طال الزمان به

والشرُّ أخبث ماأوعيت من زادٍ

هذا جزاؤك ميئاً لا يُمنُّ به

لك الجميل علينا إنك البادي^(١٤)

ولم يوفر فرصة استخدام هذا النوع من أساليب التأثير في الناس، حتى بعض الشعراء المتأخرين الذين اتصفوا بالتجديد في عمود الشعر، واتسم خروجهم عن المألوف المتوارث بوعي تام، ترافق بدفاعهم عن أسلوبهم الجديد. وأول هؤلاء «أبو نواس» الذي نجد في شعره تصريحاً عن مخاطبة إبليس، وطلب مساعدته في استرضاء الحبيب وجمع الشمل والوصال، إذ يقول:

لما جفاني الحبيب وامتنعت

عني الرسائل منه والخبرُ

واشتد شوقي فكاد يقتلني

ذكرُ حبيبي والهَمُّ والفكر

دعوتُ إبليس ثم قلت له

في خلوة والدموع تنحدر

أما ترى كيف قد بُليتُ وقد

أقرح جفني البكاء والسهر

(١٤) الأبيشي : المستطرف ج ١ ص ٢٤٤.

إن أنت لم تُلق لي المودة في
صدر حبيبي وأنت مقتدر
لاقلتُ شعراً ولا سمعتُ غناً
ولاجرى في مفاصلي السكر
فما مضت بعد ذاك ثالثة
حتى أتاني الحبيب يعتذر
فيها مئة لقد عظمت
عندي لإبليس ما لها خطر»

فهذا كله — وغيره كثير جداً في تواريخ الأدب — يظهر الممارسة التكرارية لخاصة السحر، في مجال الشعر. وعودة إلى بحوث الانثروبولوجيا لدى الشعوب المختلفة، تظهر لنا أن الشعر الغنائي الذي اتخذ السحرة وسيلة لأداء بعض الطقوس، أو خلفية تأثيرية ترافق بعض الشعائر التي تتطلبها العقائد السحرية، قد وصل إلى درجة بالغة من السيطرة الممتزجة بالهبة والاحترام حتى الخوف، حيث كانت الترنيمات الشعرية الشفهية المتداولة تضيف على الألبسة وأسلحة الحرب والخيام ووسائل النقل والعبور والأعمدة الصارخة الألوان، نوعاً من المهابة والقدسية غير عادي. إذ تمكن «التعزيم» باستخدام الحركة أو الصوت، من أن يكسب بعض الأسماء والاشارات قوة على استدعاء كثير من أشكال السلوك، أو مشاعر انسانية معينة، لدى أفراد

(١٥) ديوان أبي نواس . عصر الأمون ج ٣ ص ٢٣٣.

المجتمع. وأدى ذلك إلى ظهور منهجية معينة في الايقاع أو الغناء، كما يلاحظ في الأناشيد التي تتلى في النصر أو لردّ المصائب أو لاجتذاب الخيرات.

وهذا مما يحقق الكشف عن أسباب بعض الشائع من أقوالنا في التعبير عن أحكامنا تجاه الموسيقى، أو الشعر أو الرسم أو غيره، حيث نقول: «إنها تحدث فينا سحراً، أو إنها تفتتنا وتطربنا» بمعنى أنها تحركنا فيزيولوجياً وسيكولوجياً، وربما دفعتنا للقيام بأعمال عددناها صادرة عن ايدولوجية واضحة خالصة؛ وهي لا تعدو — في الواقع — ردود أفعال نشأت عن مشيرات خارجية. وعلى هذ النحو نتلمس العادات والتقاليد السائدة في المجتمعات الانسانية، فنرى فيها طائفة كبيرة من العقائد الذائعة في كل مكان، انحدرت وتطورت عن عقائد سحرية بسيطة — من حيث المبدأ — تؤثر في الناس عن طريق الإيحاء، وهم في ذلك متفاوتون، وتدفعهم إلى أشكال من النشاط يمكن أن تتصف بالفنية ثم بالجمالية.

التطور والتقدم :

ولابد — وهنا — من التفريق بين مفهومين أساسيين، أدى الخلط بينهما واستعمال أحدهما بدل الآخر إلى كثير من الاختلاطات والمداخلات وسوء الضبط، ونشأت عنها بحوث يمكن تصنيفها في زمر متعارضة. أعني بذلك مفهومي «التطور» و«التقدم»، حيث يشير الأول إلى التعقد المتزايد الذي يطرأ على الموضوعات وطرق التناول الأدبية والفنية المختلفة، خلال سيرورتها التي تقضيها بمرور سنين طويلة، أو عبر عصر من العصور، أو في مراحل من الانتاج المرافق بظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية متباينة، تظهر آثارها في الأدب وغيره من الفنون، بفعل التماسك الثقافي والتكامل بين الأنماط.

أما الحديث عن «التقدم» فليس يعتمد — كما هي الحال بالنسبة للتطور — على تدقيق الملاحظة، لتقرير واقعة قائمة تفرض نفسها على الفكر؛ بل هو يتضمن وجود «معايير للحكم» على التحسن أو التدهور، والخسارة أو الربح، والنجاح أو الفشل، والتخطي أو التقصير، والاستيعاب أو العجز، وغير ذلك من أصول تعد «قضايا قيمية» في أبسط تعبير معرفي عنها. وهذا ينكشف — في الوقت نفسه — عن ظاهرة لا مجال إلى إنكارها، تبدو في ما يسمى «المذهبية» أو «التحيز». فالذي يتسلح بمعايير الرومانسية أو الرمزية النقديتين، لن يتوانى عن إصدار حكم سلبي على مسعى أحد كتاب الواقعية أو السريالية.

إن هذين الوجهين من الممارسة الذوقية — على المستوى السطحي — والعملية النقدية — على مستوى المنهج — يبديان لنا حقيقة هامة ولازمة، في كل بحث يطمح أن يكون موضوعياً، تتمثل في أن العمل الأدبي يفترض نوعاً معيناً من أدوات البحث النقدي ووسائله، كي يضمن صدور الأحكام الإيجابية. وإذا أردنا أن تكون نتائج نقد أي أثر مبدع سلبية، ماعلينا إلا أن نطبق عليه مناهج نقدية لاتنطلق من الأصول النقدية القيمية، التي يركز إليها عقل منشىء الأثر المدروس.

بذلك يبدو أن الحكم على تجربة ما بالغموض، يمكن أن يكون كافياً — في غالب الأحيان — للوقوف أمامها موقف التأمل لتقنية «السحر»، التي تشترط — أول ماتشترط — الايمان بقدرة غامضة على تأثير غامض في الواقع وموجوداته، دون تقديم أي تفسير يسوّغ مثل هذه «العملية» التي يفترض أنها سحرية، بمعنى عدم قابليتها للتفسير بما نملكه من وسائل وأدوات «غير كافية». وبهذا التعارض في قاعدة الانطلاق، تفوت الفرصة

على كل سحر، في أن يحصل على تأييد عقل منطقي، ولا يحظى السحرة بغير
تأييد السحر.

ولتدقيق التفرقة بين مفهومي التطور والتقدم، اللذين اعتمدناهما لتأكيد
هذه الواقعة في الدراسات النقدية، يمكن المقابلة بين بعض النماذج الشعرية
المعاصرة. يقول الشاعر محمد سليمان الأحمد (بدوي الجبل) في قصيدة^(١٦):

سلي الجمر هل غالى وجنّ وعدّبا
كفرتُ به حتى يشوق ويعدّبا
ولا تحرميني جذوة بعد جذوة
فما اخضلّ هذا القلب حتى تلهّبا
وما نال معنى القلب إلا لأنه
تسرّع في سكب اللظى وتقلّبا
هبيني حزناً لم يمرّ بمهجة
فما كنتُ أرضى منك حزناً مجرباً
وصوغيه لي وحدي فريداً وأشفقي
على سرّه المكنون أن يتسرّباً

(١٦) بدوي الجبل : الديوان. قصيدة الليل الغريب.

مصوناً كأغلى الدرّ عزّ يتيمة

فأودع في أخفى الكنوز وغيباً

وصوغيه مشبوب اللّظى وتخّيري

لآلامه ماكان أقسى وأعذبا

نجد أن الشاعر المعاصر — ههنا — على مستوى الشكل لم يتجاوز
البحثري — مثلاً — الذي مضى مع العصر العباسي، بمعطياته الاقتصادية
والاجتماعية واللغوية. وهو بهذا المعنى لم يتقدم، ولم يتطور؛ إذ أنه بقي
يحافظ على الكلمة والديباجة والصورة، وتلاحت المعاني والأطياف القديمة في
التراكيب اللفظية التي تعد من فعل معاصر، يفترض بعده عن ذاك القديم
بعض مئات السنين، بالنسبة لمعطيات الحقب التاريخية على الأقل. لكن إذا
تركنا الشكل في اللفظة والبيت إلى أسلوب الربط بين رموز اللغة، ألفينا
تطوراً، بين شاعرين: البحثري والبدوي، سببته ظروف الصياغة التي
أحاطت بكل منهما؛ فرغم تشابه العاطفة المشوبة بالحب بينهما، وتكرار
أسباب الهجر والتعذيب وأشجانه، دخل عاملا الزمان والمكان اللذان يؤثران
من حيث مدى صلاحية القديم في الاستمرار.

وهذا الحكم لاشك يختلف، إذا أخذنا قصيدة «نزار قباني» حيث يقول
مثلاً:

حديثك سجادة فارسية

وعيناك عصفورتان دمشقيتان

تطيران بين الجدار والجدار

وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك

و يأخذ قيلولة تحت ظل السوارب»

فألفاظ اللغة لم تخرج عن أصلها القاموسي، ولم تتقدم لاستيعاب معنى جديد، في حين تطور شكل القصيدة، وهجر الشكل التقليدي ببعض مقوماته، كما تقدم أيضاً، من حيث زيادة عناصر الابداع الموسيقي المتعدد الايقاع، وتوليد صور خاصة بطريقة ربط للألفاظ خاصة، يمكن وصفها بأنها أحدث أو أكثر معاصرة أو أفضل، من الطريقة التقليدية القديمة، أو أن الشاعر يقصد أن تكون كذلك — على الأقل — بشكل واع وهادف.

وتتضح هذه الرغبة في التطور والتقدم أكثر فأكثر، إذا اعتمدنا نماذج من شعر «أدونيس» في مراحل مختلفة من عطائه الأدبي: من ديوانه «قصائد أولى» وديوانه «هذا هو اسمي» وديوانه «قبر من أجل نيويورك». فهو في الأول كان قريباً من البساطة والوضوح، وفي الثاني اعتمد تشكيل القصيدة الطويلة التي تنقل رؤية غامضة عن الذات والعالم، وفي الثالث بدأ يتحلل من الايقاع ويفرق في الغريب ويولع بالغامض. أدونيس طوّر منهج وأسلوب كتابته خلال هذه المراحل الثلاث — دون شك — ولكن التقدم لم يحصل إلا لدى انتقاله من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية، حيث بلغ قمة نضجه الشعري وامتلاكه أدواته ووسائله، ثم سجل انحرافاً يعد تراجعاً عن الشعر في المرحلة الثالثة.

يعني ماتقدم أن مفهوم التطور لا يستدعي — بالضرورة — مفهوم التقدم، وأن وسائل السحر البياني القديمة، التي اتسمت ببدايتها وسذاجتها

وبساطتها، لا تكتسب أي قيمة حقيقية إذا مورست في عصرنا الحالي،
باعتقاد أساليب وطرق أكثر تعقيداً. ويبقى السحر في نتاج الأدب ظاهرة
غير كافية لتقدميته، لأنه يخدم تطور تقنية الحرفة أكثر مما يعنى بالتجاوز.
والأديب الساحر يخدع جمهوره بحفظه ضمن دائرة واحدة، في حين أن الأديب
التقدمي يقود جمهوره باتجاه يزداد بعداً عن نقطة الانطلاق يوماً بعد يوم.

لقد درس «جورج سانتيانا» قيم الأنماط وقيم المثل، بشكل تحليلي
دقيق، ووجد أن الحواس تظهر نوعاً خاصاً من الاستجابة للآثار، ووزناً
وايقاعاً معينين للموجات التي ترتبط بها القيمة الجمالية للاحساس^(١٨). وهذا
يؤكد أن الذاكرة والعادة العقلية، تلعبان دوراً ملحوظاً في ادراكاتنا وأحكامنا
الجمالية — النقدية، فهي لا تتأثر بقيمة ماندركه وحسب، بل ترجع إلى
متعة الاستجابة الإدراكية الباطنية أيضاً. وتزيد أهمية هذا المصدر الثاني
للقيمة، كلما كان معنى الشيء المدرك وشكله يعتمدان — بدرجة أشد —
على تجاربنا السابقة وميولنا الخيالية.

إن القيمة النمطية للشكل في أثر أدبي ما، تؤثر في نفوسنا قبولاً أو نفوراً،
وتؤثر في أحكامنا على مستوى جماليته وفنيته؛ ولكن ما يؤثر في أحكامنا أكثر
هو تلك العلاقة بين ادراكنا الحسي إياه، والشكل الذي يندرج تحته في
مقولاتنا الإدراكية، أو المثال الذي يضاهي به في أذهاننا، الذي هو ناتج
عام — غالباً — لانطباعات متعددة حصلت في فترات وظروف مختلفة، ولم
تبق لدينا سوى ذكرى باهتة عن كل منها، ثم تكونت مثلنا الجمالية من
خلالها، بشكلها «التميز» أو ما يوصف بأنه «خاص». هكذا تتبلور الأشياء
الناقصة وغير المتميزة في عقولنا، وتتكاثر في كمال واحد هو معناها العام،

(١٨) انظر : جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ص ١٣٦ وما بعدها.

يؤثر في أحكامنا الجمالية ويكون نظريتنا النقدية، وهو خليط من «المفاضلة» والنزوع إلى «المثال»، يتفاوت اتساعاً وتعقيداً بين الناس.

ويمكن رصد مدى تعمق وتعقد هذه العلاقة، من خلال مجموعة الخطوات أو المراحل التي يقطعها المتلقي، للوصول إلى الحكم على أثر ابداعي. فقد أشار علماء الجمال والنقاد إلى جملة من المواقف المتدرجة، يتخذها المتلقي قبل استحسان الأثر أو رفضه^(١٩). إذ لابد أن يقطع الأثر مجرى التفكير العادي لدى المتلقي، من حيث هو «شيء» تجاه «الذات»، يستأثر بالانتباه فيعزله عن الظروف المحيطة، ويجعله يعيش في عالمه الخاص، فيتحصل لدى المتلقي إدراك بأنه أمام ظواهر ذات كيان مؤثر، تتوقف معه عمليات البرهنة والاستدلال العقلي، ليحل بدلها نوع من الحدس المتعاطف أو النافر، باستشارة النص مجموعة معينة من الانفعالات والمشاعر البسيطة، التي تستثير — بدورها — ذكريات ماضية عن مواقف وأهواء وميول، ترتبط بحالتنا عن طريق مراجعة أشبه بأحلام اليقظة، فتتحقق صلة خاصة بين وجدان المتلقي والنص، يمكن أن تعد بمثابة محاكاة باطنية، تبدو آثارها من خلال اتخاذ موقف ايجابي أو سلبي تمليه هذه العلاقة. ولا يخلو ذلك من حالة غير واضحة الانحياز أو غامضة، تبدو أشبه بالوقوف على الحياد، بسبب درجة امتلاك القدرة الكافية على اختيار أحد هذين الجانبين.

وتعد هذه الظاهرة أحد العوامل الرئيسية، التي دفعت لفيفاً من النقاد إلى القول بدور تربوي، يقع على عاتق الأديب — كما يقع على عاتق الناقد، وإن اختلفت الدرجة بينهما — تمارس فيه عملية الارتقاء بالذوق الجمالي

(١٩) اسطر: زكريا ابراهيم: مشكلة الفن ص ٢٥٠ وما بعدها. جورج كولنجود: مبادئ الفن ص ١٩٩ وما بعدها. وارين، ويليك: نظرية الأدب ص ٣١٣ وما بعدها.

للمتلقي، باعتماد وسائل فعالة، تعتمد نوعاً من المناهج مناسباً لانجازها. وهذا يعود بنا - ثانية - الى مناقشة جدوى الوسائل والأدوات، التي يتخذها الشاعر والمسرحي والقاص والموسيقي والرسام وغيرهم في التعبير؛ وتمثل قضية استخدام طرق السحر في الفنون للبحث - أيضاً - من جديد، على نحو يؤكد ضرورة مواجهتها وخطورتها في رسم مستقبل الثقافة، عبر مراحلها المختلفة.

السحر والتطهير :

السر العملي للسحر هو أنه يركز ويلور ويوثق الانفعالات التي يحدثها، بحيث تصبح أدوات فعالة في الحياة العملية. وهذا ما يجعل «السحر» مختلفاً عن «التطهير» الذي يتم فيه تنفيس المشاعر أو تفريغ الانفعالات، بحيث لا تتداخل مع الحياة العملية. والنشاطات التخيلية في الطقوس تركي ابتكارات الأفكار الحرة، إذ تدفعها للقفز في مجالات رحبة واسعة، كما تتسم الشعائر الشفهية والايماثية بنوع من التقديس، فيؤدي ذلك إلى ذبوعها وتكريسها. وهذا ما جعل «شارل لالو» يعتبر الشعائر الشفهية هي الشكل الأول لكل أدب، والسبب الحقيقي للرفعة التي يتمتع بها الشعر على النثر، والغناء على الكلام^(٢٠). ذلك أن صيغ الشعائر الشفهية - بعد تنهيجها - قدّمت أطر كل شعر، أي قواعد الأبيات، ومن ثم قواعد الغناء والموسيقى.

لكن كثيراً ما اتخذ هذا الوضع مخرجاً للخلاص من أداة الفن التعبيرية ذاتها، فقد عُدد تكرار الكلمة أو الصيغة أو الفكرة عيباً، ينبغي تحاشيه في الكلام الأدبي، ولم يسمح به إلا في ميدان الشعر أو الكلام الموزون، في

(٢٠) شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ٢٩٧.

العروض والايقاعات المسجوعة. وماتزال — حتى اليوم — القاعدة القائلة: «يجوز للشاعر مالا يجوز للنائر» مسوّغاً لخروج الشاعر التقليدي على قواعد النحو وأصول فقه اللغة، دون هيبة ولا وجل، كأنما يمارس حقه الطبيعي في التأثير على الموجودات، واللغة جزء منها.

التكرار الموسيقي :

ومحظى التكرار الموسيقي — والشعر نوع منه، ولا سيما بشكله التناظري — برضى قد يصل إلى درجة الاجلال، خاصة بالنسبة للمتلقى ذي النزعة البسيطة، أو الذي يعتمد الطريقة التقليدية قياساً لما يتحلى بالتقدير الأفضل. امتداداً لدور التكرار الموسيقي القديم، في تنظيم الأوضاع الفيزيولوجية والسيكولوجية لأفراد المجتمعات البشرية، وربما إعدادها — في حالات معينة كالحرب — للسيطرة عليها أو توجيهها. وقلنا نجد في ماثور قصص العرب كلاماً منسوباً لساحر أو كاهن أو شياطين، يخرج عن أن يكون شعراً أو كلاماً مسجوعاً. ومن قبيل ذلك ما يروى في أسباب الهجرة الجماعية من أرض «سبأ» التي كان فيها «سد مأرب» العظيم، حيث جاء أن أول من خرج منها «عمرو بن عامر» بعد سماع الرؤيا التي حكىتها زوجته الكاهنة «طريقة الخبر»، إذ قالت: «مارأيت كالיום، أزال عني النوم، رأيت غيماً أرعد وأبرق، وزجر وأصعق، فما وقع على شيء إلا أحرق.. والنور والظلماء، والأرض والسماء، إن الشجر لهالك، وليعودنّ الماء كما كان في الزمن السالك.. أخبرني المناجد، بسنين شدائد، يقطع فيها الولد الوالد.. أقول قول الندمان لهفاً، لقد رأيت سلحفاً، تجرف التراب جرفاً، والشجر من غير ريح يتكفأ.. هي داهية دهياء من أمور جسيمة، ومصائب عظيمة.. وإن فيها الويل، مالك فيه من قيل، فيما يجيء به السيل.. خطب

جليل، وحزن طويل، وخلف قليل». فغادر الناس أرض سبأ هاربين من الكارثة قبل وقوعها^(٢١).

الشعائر الشفهية والإيمائية :

لقد أظهرت دراسة الحضارات القديمة خصوبة الشعائر الشفهية في ميدان الأدب والموسيقى، كما أكدت خصوبة الشعائر الإيمائية، والطب الذي يعالج الداء بمثل خواصه من الدواء، في مجالات الفن التشكيلي^(٢٢). فقد كان صوت المطر يقلد بالرقص والأنغام وأصوات الأشخاص لاستدراار الغيث، وترسم صورة قوس قزح على وعاء يخض مافيه بعناية، ليمتنع ظهور قوس قزح في السماء كنتيجة لتوقف الوابل. وغير ذلك كثير كثير، يؤكد ماذهب إليه «هورنس» إذ رأى أن باب المحاكاة الإيمائية في عبادة «الأحجار المقدسة» كان أصل فن «النحت» أساساً، وما الأشياء الكثيرة المزخرفة التي ترجع إلى «العصر البرونزي» سوى تعاويد وأوثان^(٢٣).

أما المسرحية فيمكن تقرّي أصلها في الحركات التمثيلية الخرافية، التي نمت ظروفها الدرامية بتأثير بعض أشكال العبادة السحرية. وكذلك تحول البيت البسيط، الذي كان مخصصاً لممارسة طقوس السحر، فصار قصراً ثم معبداً، استلزم فناً معمارياً يأخذ على عاتقه مهمة تحقيق بناء يتصف بالجمال، ويليق بمكانة الشعائر التي تؤدي فيه. وارتبطت بذلك المقطوعات الشعرية، التي كانت تتلى في طقوس التكفير عن الذنب أو الخطأ، وهي أول أشكال المقاومة الانسانية الرامية إلى استخلاص معنى الخير والشر

(٢١) انظر : مجمع الأمثال ج ١ ص ٢٥٢. بلوغ الأرب : ج ٣ ص ٢٨٣ معجم البلدان : مأرب.

(٢٢) انظر : آرنولد هاووزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ١ ص ٣٣.

(٢٣) المرجع نفسه ص ٣٠١ وما بعدها.

الأخلاقين، أو الجميل والقبيح المعنويين. وقد أدت شعائر «القربان» إلى اشتراك الذين يؤدونها في العبادة، فازدادت قوة ارتباط هذا السلوك بمقطوعات شعرية أو غنائية — ذات إيقاعات معينة — تعاطفية ذات تأثير جمعي، اكتسبت صفة القداسة بالمعاودة والتكرار».

إن رغبتنا قد تكبت في النفس، ويحال دون خروجها إلى حيز الفعل والتحقق، إذا سبقها تصور مشاعر اللذة والألم، التي ستلحق بنا من جراء ممارستها. لكن الإنسان البدائي ذا الوعي الفج والتجربة المحدودة، ذلك الذي لا يستطيع تصور نتائج عمله مسبقاً، ينزع إلى أن يملأ العالم بالأشباح التي تمثل مخاوفه وعواطفه، بدل أن يجسّد المفهومات الرياضية أو العلاقات المجردة بين الأشياء، وهي لم تتكوّن في ذهنه بعد. فالآلهة «سيتالا» التي يفترض أن الجدري يخشاها، تحظى بعبادة أفقر طبقات الهند جميعاً، بغض النظر عن أديانها المعلنة، وتتجلى هذه العبادة لدى النساء بوجه خاص. وفي البنغال يشترك أتباع أديان مختلفة، في عبادة الشمس، ويقدمون الذبائح لآلهة القرية، قبل بذر الأرض».

الأدب والعادة الفكرية :

فالعادة الفكرية التي تتضمن فاعلية النظرية السحرية، هي التي تخلق الأساطير، وتضفي على المادة حياة، وتنشط كلما استغلقت علينا سبل المعرفة، ولم نجد تفسيرات آنية مرضية للظواهر والحوادث. ونجد في ذواتنا — حيث يحول قربنا منها دون ملاحظتها — وفي فوضى الدوافع المعقدة، أننا لانزال

(٢٤) شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ٢٩٤.

(٢٥) هاملتون جيب : بنية الفكر الديني في الاسلام ص ٧٥.

نتحدث عن سلطان الفكر والارادة. فالأدباء التقليديون اعتادوا أن يستمدوا من النجوم والقمر مصدراً للإيجاء، كأحد الرواسب القديمة لعبادة الكواكب، حتى أصبح جميع الناس العاديين — أو معظم الناس بشكل عام — يعدّون النجوم جميلة. ويظهر التدقيق في أسباب ذلك، أن الأفكار والتصورات الغامضة عن العوالم الأخرى — وكثير منها ذو تأثير حتى الآن — وما يرافقها من انفعالات مهمة تجاهها، هي ما يجعلنا نعزو انفعالاتنا إليها، ثم يحدث اقناع في النفس بأن مافي النجوم هو قوة جمال وقدرة وفراة.

وتسلط مثل هذه القناعات البسيطة، التي تشبه أحلام اليقظة، لغز فكري ناشئ عن الغموض، وليس لذة جمالية ناتجة عن التأمل. كما أنه ليس ضرورياً لادراكنا أهمية تلك الكواكب والسيارات الفضائية، في وجود الحياة والكون. ومثل هذا من الأسباب جعل «اليزابيث درو» تقرر أننا «نقرأ الشعر لأن الشعراء استحوذ على نفوسهم — مثلنا — طغيان الزمن والموت الذي لامهرب منه، وتألّموا للفقد، واستطعموا مرارة الخيبة والاختفاق، وجربوا لحظات الانطلاق والسلام»^(٢٦). ولأن آثارهم تندّ عن تصورات وأخيلة يخترعونها، أو أنهم عرفوا وشاهدوا مأساه «هوبكنز» الانسان الغالي العنيد، وأطلق عليه «بيتس» اسم الانسان العاطفي المشتت؛ كيف يصارع ليلتشم شمله، ويسمو على عبوديته للزمن، بابتداعه شيئاً أكثر دواماً منه، في الحب والطبيعة والفن، إذ يبحث بشغف وإصرار عن «نقطة ثابتة في عالم دائر».

نعم، لقد استمر ذلك التأثير في الأحكام القيمية، حتى يومنا هذا، وظهر في انتاج طائفة كبيرة من المعاصرين، الذين امتدت أيديهم إلى الاشتغال

(٢٦) اليزابيث درو : الشعر. كيف ننذوقه ونفهمه ص ٣٨.

بالأدب وتاريخه ونقده. وقد كان ذلك سبباً في صدور آراء هشة، في هذا المجال من البحوث، سرعان ما تتداعى بالكشف عن دوافعها الحقيقية. فقد قرر — في هذا السياق — بعض الباحثين: «أن الأدب لم يكن لينجو من نكر الحياة العامة التي أرادت له أن يتخلى عن عنصر الصدق الفني الذي هو مناط فنيته وجوهر أصالته، وعزلت الأدب عن مكانته الرفيعة من القيادة والسياسة»^(٢٧). فهذا الخلط الظاهر بين المفاهيم الأخلاقية (الصدق) والجمالية (الفن) والموضوعية (مناط) والميتافيزيقية (جوهر) والسوسيولوجية (قيادة)، الذي نراه في ما أريد له أن يكون «موقفاً نقدياً واضحاً»، ليس سوى أحد الترُسُّبات السحرية الكثيرة، التي ماتزال تعشش في أصول بعض الأحكام النقدية والنظرات التقويمية.

فالفن والأدب القديمان لم ينصهرا مع السحر وحده، بل مع جميع الوظائف الاجتماعية. وهذا ما يفسر تطور كل منها — في المراحل المتأخرة — مستقلاً عن الآخر، وما يفسر عدم اتسام المتصوفة الجمالين بالسمة الدينية. والفن الذي استخدم أداة للسحر، أدى إلى وظيفة عملية بحتة، استهدفت أغراضاً اجتماعية في غالب الأحيان، ولم يربطه بأسرار العقائد سوى صلة التصديق. لذلك لم تكن وظيفة النص الأدبي — أو العمل الفني عامة — تتحقق في كونه بديلاً رمزياً خالصاً، وإنما تتعلق بالفعل الغائي أو القصد العملي، ولم يكن الفكر أو السحر هو الذي يقتل أو ينتصر أو يهزم أو يحقق المعجزة، بل الفعل الحقيقي.

وقد أظهرت الدراسات التي تناولت تطور الفنون والآداب، خلال العصور المختلفة في المجتمعات البشرية، وجود فكرتين هما شرطان أساسيان لكل

(٢٧) عائشة عبد الرحمن : قيم جديدة للأدب العربي ص ١٦٨.

انتاج مبدع: فكرة التشابه والمحاكاة، وفكرة انتاج شيء من آخر يختلف عنه. وقد ظهرت هاتان الفكرتان في عصر التجريب والكشف، الذي سبق عصر السحر. فالأشكال الظلية لليد، التي وجدت في أماكن كثيرة، مع التصاوير الموجودة في الكهوف، وظهرت — على ما يبدو — عن طريق انطباع أيادٍ حقيقية؛ ربما كانت أول ما أعطى الإنسان فكرة الخلق، وجعلته يشعر بأن من الممكن وجود شيء مصنوع بلا حياة، يشابه — تماماً — الأصل الحقيقي الحي.

وهذا يعني أن الفن والسحر قد استثمرا صفات مشتركة في الإنسان، ليست خاصة بأحدهما. فاستعارت أنواع الفنون والآداب من السحر ما جعلها تبدو في إطار الاجلال والتعظيم، واستفاد السحر مما في الآداب والفنون بما يجعله مؤثراً على نحو أعظم وأكثر اجلالاً، فتطوع كلٌ منها لخدمة الأنشطة الإنسانية الأخرى.

جزيرة المعرفة دور النشر

الكتب العربية :

- إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن • طبعة مكتبة مصر •
- ابن أبي ربيعة ، عمر : الديوان • دار التراث - بيروت •
- الأبرشي، محمد : المستطرف من كل فن مستظرف • دار إحياء التراث
- الأبرشي ، محمد : المستطرف من كل فن مستظرف • دار إحياء التراث العربي •
- ابن الأثير ، علي : البداية والنهاية • مكتبة المعارف - بيروت •
- ابن الأثير ، علي : المثل السائر • طبعة محي الدين عبد الحميد •
- ابن رشيقي، الحسن : العمدة في صناعة الشعر ونقده • مطبعة أمين هندية
- ابن ربيعة ، ليلى : الديوان • دار التراث - بيروت •
- ابن سلام ، محمد : طبقات فحول الشعراء • مطبعة المعارف بمصر •
- ابن سينا ، أبو علي : منطق المشرقيين • طبعة القاهرة •
- ابن سينا ، أبو علي : النجاة • طبعة القاهرة •
- ابن طباطبا ، محمد : عيار الشعر • المكتبة التجارية الكبرى •
- ابن العبد ، طرفة : الديوان • طبعة الشنقيطي •
- ابن عربي ، محي الدين : روح القدس • طبعة حجر بمصر •
- ابن عربي ، محي الدين : مواقع النجوم • طبعة القاهرة •

ابن الفارض ، عمر : الديوان • طبعة القاهرة •
ابن منظور ، محمد : لسان العرب • طبعة بولاق •
ابن هانيء ، الحسن : الديوان • المطبعة العمومية •
الأحمد ، محمد سليمان : الديوان • دار العودة - بيروت •
أدونيس : الديوان • دار العودة - بيروت •
اسماعيل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب • دار المعارف بمصر •
الأصفهاني ، أبو الفرج : الأغاني • طبعة دار الكتب وطبعة الساسي •
الآلوسي ، محمود : بلوغ الأرب في أحوال العرب • مطبعة دار السلام -
بغداد •

الأمدي ، الحسن : الموازنة بين الطائيين • طبعة دار المعارف •
البستاني ، بطرس : أدباء العرب • دار مارون عبود ودار الجيل •
البغدادي ، عبد القادر : خزانة الأدب ولب لباب العرب • دار
الكاتب العربي •

الباحظ ، أبو عثمان : الحيوان • طبعة الساسي •
جلال ، سعد : المرجع في علم النفس • دار المعارف بمصر •
الجوهري ، اسماعيل : قاموس الصحاح • دار العلم للملايين •
الحريفيش ، محمد : الروض الفائق في المواعظ والرقائق •
المطبعة الميمنية •

الحموي ، ياقوت : معجم البلدان • مطبعة السعادة بمصر •
الحوفي ، محمد أحمد : الحياة العربية في الشعر الجاهلي • دار
نهضة مصر •

زيدان ، جرجي : تاريخ آداب اللغة العربية • دار مكتبة الحياة •
سلامة ، بولس : مجلة النفائس العصرية • السنة السابعة ج ٩
لعام ١٩١٩ م •

السهيلي : الروض الأنف • المطبعة الجمالية •
السيد، عبد الحلیم محمود : الابداع والشخصية • دار المعارف بمصر •
الشوباشي، محمد مفيد: الأدب ومذاهبه • الهيئة العامة للتأليف والنشر
الصولي ، أبو بكر : أخبار أبي تمام • طبعة القاهرة •
عبد الرحمن، عائشة : قيم جديدة للأدب العربي • دار المعارف بمصر •
عبد الصبور ، صلاح : الديوان • دار العودة - بيروت •
العبسي ، عنتره : الديوان • طبعة الشلبي •
العسكري، أبو الهلال : كتاب الصناعتين • طبعة البجاوي وأبي الفضل •
عطية ، محمد هاشم : الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي •
مطبعة الحلبي •

علي، جواد : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام • دار العلم للملايين
ومكتبة النهضة •

الغزالي، أبو حامد : المنقذ من الضلال • طبعة القاهرة •
الفاخوري، حنا : تاريخ الأدب العربي • المكتبة البوليسية - بيروت •
قباني ، نزار : أحبك والبقية تأتي • منشورات نزار قباني •
الكلبي ، هشام : كتاب الأصنام • الهيئة العامة للتأليف والنشر •
المتنبي ، أبو الطيب : الديوان • دار بيروت للطباعة والنشر •
مراد ، يوسف : مبادئ علم النفس العام • دار المعارف بمصر •

المسعودي، علي : مروج الذهب ومعادن الجوهر • دار الفكر - بيروت
المعري ، أبو العلاء : سقط الزند • طبعة بيروت •
المليجي ، حلمي : سيكولوجية الابتكار • دار المعارف بمصر •
الميداني ، أحمد : مجمع الأمثال • المطبعة البهية •
نوفل ، سيد : شعر الطبيعة في الأدب العربي • طبعة القاهرة •
اليافي ، عبد الكريم : دراسات فنية في الأدب العربي • مطبعة جامعة
دمشق •

الكتب المترجمة :

أرسطو : كتاب فن الشعر • طبعة جامعة برلين •
أفلاطون : محاورة فيدر • طبعة وزارة الثقافة بدمشق •
بارتليمي ، جان : بحث في علم الجمال • ترجمة : أنور عبد العزيز •
دار نهضة مصر •
برغسون ، هنري : التطور الخالق • ترجمة : د • محمود محمد قاسم
طبعة الادارة العامة للثقافة •
بروكلمان ، كارل : تاريخ الأدب العربي • ترجمة : عبد الحليم
النجار • دار المعارف بمصر •
بريستيد ، ج • هـ : تاريخ مصر • الطبعة الأولى - القاهرة •
يوسبيلوف ، غ • ن : تطور نظرية الفن في روسيا - مقال • ترجمة :
يوسف حلاق • وزارة الثقافة - دمشق •
بيرت ، سرل : سيكولوجية الفن • طبعة القاهرة •
جلسون ، اتيين : مدرسة الآلهات • ترجمة ، عادل العوا • طبعة
جامعة دمشق •

- جيب، هاملتون : بنية الفكر الديني في الاسلام • ترجمة عادل العوا •
طبعة جامعة دمشق •
- درو ، اليزابيث : الشعر ، كيف نتذوقه ونفهمه • ترجمة : محمد
ابراهيم الشوش • مكتبة منيمنة •
- روسلو ، جان : ادغار آلن بو • ترجمة : كميل قيصر داغر • المؤسسة
العربية للدراسات والنشر •
- رويّه ، ريمون : فلسفة القيم • ترجمة : عادل العوا • طبعة
جامعة دمشق •
- ريتشاردز، إيفور : مبادئ النقد الأدبي • ترجمة : مصطفى بدوي •
المؤسسة المصرية العامة •
- ريد ، هربرت : معنى الفن • ترجمة : سامي خشبة • دار الكاتب
العربي •
- سارتر، جان بول : بودلير • ترجمة : جورج طرابيشي • طبعة بيروت •
- سانتيانا ، جورج : الاحساس بالجمال • ترجمة : محمد مصطفى
بدوي • مكتبة الأنجلو المصرية •
- فاليري ، بول : الفن والخلق الفني • ترجمة : د • بديع الكسم • دار
الرواد بدمشق •
- كروتشه ، بندتو : المجل في فلسفة الفن • ترجمة : سامي الدروبي •
طبعة دمشق •
- كولنجوود ، جورج روبين : مبادئ الفن • ترجمة : أحمد حمدي
محمود • الدار المصرية للتأليف والنشر •
- فرويد ، سيغموند : إبليس في التحليل النفسي • ترجمة : جورج
طرابيشي • دار الطليعة — بيروت •

فرويد ، سيفموند : ليونارد دافينشي • ترجمة : سمير كرم • دار
الطليعة - بيروت •

فرويد ، سيفموند : مدخل الى التحليل النفسي • ترجمة : اسحق
رمزي • دار المعارف - بيروت •

فرويد، سيفموند: الموجز في التحليل النفسي • ترجمة: د. سامي محمود
علي ، عبد السلام القفاش • دار المعارف بمصر •

فرويد ، سيفموند : الهذيان والاحلام في الفن • ترجمة : جورج
طرايشي • دار الطليعة - بيروت •

كيميني ، جون : الفيلسوف والعلم • ترجمة : أمين الشريف •
المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر •

لالو ، شارل : الفن والحياة الاجتماعية • ترجمة : عادل العوا •
دار الأنوار •

متفلسل ، ملتن : ميادين علم النفس • عدد من المترجمين، طبعة القاهرة
مجموعة من المفكرين : الموسوعة الفلسفية المختصرة • عدد من
المترجمين • مكتبة الأنجلو المصرية •

مونرو ، توماس : التطور في الفنون • ترجمة : أبي ريدة ، اسكندر ،
جاويد • الهيئة المصرية العامة •

هاوزر ، آرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ • ترجمة : فؤاد زكريا
دار الكاتب العربي •

هويسمان ، دني : علم الجمال • ترجمة : ظافر الحسن • منشورات
عويدات •

هيدجر ، مارتن : هيلدرلن وماهية الشعر • ترجمة : محمد رجب •
دار النهضة العربية •

وارين ، أوستن ، ويليك ، رينيه : نظرية الأدب • ترجمة : محي الدين
صبحي • وزارة الثقافة - دمشق •

الكتب الأجنبية :

- Ayer (A.J.): Language, Truth and Logic, London 1953.
- D'Indy (Vincent): Cours de Composition Musicale, vol.1, Paris 1897.
- Jung (K.G.): Modern Man in Search of a Soul, London 1941.
- “ “ : The Integration of the Personality, London.
- Lalo (Charles) : Introduction à L'Esthétique, Paris 1954.
- Many writers : Encyclopaedia Britannica, London 1977.
- Read (Herbert): Art and Society, London 1947.

أعمال الكاتب

« حسب سنوات صدورها »

- ١٩٦٦ في رحلات ابن بطوطة
- ١٩٦٧ موجز فلسفة علم الاجتماع
- ١٩٦٩ الفجر الجديد (شعر)
- ١٩٦٩ بطاقة غير عادية من الأرض المحتلة (شعر)
- ١٩٧٠ همسات (شعر)
- ١٩٧١ بائعو الأقدار والزجاج الملون (شعر)
- ١٩٧٢ أغنيات من بلاد الأقزام (شعر)
- ١٩٧٣ الاحتراق باتجاه الآخر (شعر)
- ١٩٨١ النثيرة والقصيدة المضادة
- ١٩٨١ فلسفة الوحدة المطلقة
- ١٩٨٢ داخل الشرنقة (شعر)
- ١٩٨٢ مشكلات في النقد الأدبي

الفهرس

٥ إلهام الخلق الفني
٨ الأصول التأسيسية
١٠ النظرية الأفلاطونية
١٣ اتجاه ابن عربي
١٦ النظرة السينائية
١٨ الاتجاهات الحديثة
٢٤ رائد التحليل النفسي
٢٧ المدارس المحدثه
٣٠ اقتراح تأصيلي
٣٦ ديدندو
٣٦ الطاقة النفسية
٤٠ السلوك الاجرائي
٤٣ الموت موقفاً
٤٨ الأدباء الحنفاء
٥١ المتنبي والمعري
٥٥ الشعور الضمني
٥٧ الحداثة — قيمة
٥٧ مجال القيم
٥٨ القيمة والنمط
٦٢ الشعر القيم
٦٣ المعيارية

٦٨	الغائية الأدبية
٦٨	المستقبلية
٧٠	المثلية
٧٢	الفردية والجماعية
٧٧	النمطية في التعبير
٨٠	النمط الأدبي
٨١	نظرية رسل
٨٣	المادي والحسي
٨٤	جمالية الأثر الأدبي
٨٦	القضية المحذوفة
٨٩	الانفعال واللغة
٩٢	الرمز والدلالة
٩٨	نتاج الأدب والسحر
٩٨	السحر ومقوماته
١٠١	التداعي والتعزيم
١٠٢	القوى الرمزية والأساطير
١١١	التطور والتقدم
١١٨	السحر والتطهير
١١٩	التكرار الموسيقي
١٢٠	الشعائر الشفهية والايماثية
١٢١	الأدب والعادة الفكرية
١٢٥	جريدة المصادر والمراجع

دار الوثبة

دراهات . نشر . تهويق

دمشق: ص ب ٣٣٨٩

هذه الكتاب

تتأزر فصول الكتاب لتؤسس قيمياً عربية في الأدب والنقد دون أن تتحرش بالأسس القديمة للنقد ودون أن تطفر بها في بحر من الألفاظ عريضة لأن الناظر في مصطلحات النقد لو استقصى حثها شردت منه إلى آخر ودخلت فواقع تسترها لتعمى عليه . وتجربة المؤلف في كتابه فريدة جريئة تتصدى للجدل وتقيمه حين تشرع في استخراج القيمة النقدية للعمل الأدبي وتقيسه بمقياس العقل النصح ولا ترضى به بدلاً فاقبلت تماحك الذخر القديم والجديد البكر على السواء لا تأبه بمن قاله ولكن تُعيل مبيضها لتكشف عن قيمة التجربة فيه وأصالة الحدث وجدواه وحشد المؤلف كتابه بمصطلحات الجدل والفلسفة واستلهمها في رسم القواعد التي يؤسس لها فعمطف بها شعاباً من الفهم البعيد دون أن يحاذر مغلبة التطبيق على قواعده التي ألقى عندها عصا تسفاره .

عالم الكتب، المجلد الثاني، الممد الثالث

